

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN LETTRES
(AVEC MÉMOIRE – COMMUNICATION SOCIALE)

PAR
MAXIME SALOIS

LE CHEF ET SON ORCHESTRE : POUR UNE ANALYSE SÉMIOTIQUE ET
COMMUNICATIONNELLE D'UN LANGAGE UNIVERSEL

NOVEMBRE 2013

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

*La musique est peut-être l'exemple
unique de ce qu'aurait pu être,
s'il n'y avait pas eu l'invention du langage,
la formation des mots, l'analyse des idées,
la communication des âmes.*
- Marcel Proust (1871 – 1922)

*La direction (d'orchestre), pour moi,
c'est avant tout l'art de communiquer.
C'est une discipline de la communication.
Si tu ne communicates rien, tu es juste un métronome.*
- Jonathan Dagenais, directeur musical
Orchestre à vent non-identifié (OVNI)
Cercle philharmonique de St-Jean-sur-Richelieu

Sommaire

Notre travail part du principe qu'une relation de communication existe entre un chef, une œuvre et les musiciens de l'orchestre. Nous nous posons comme question : comment cette relation est-elle construite? Quel est le travail du chef d'orchestre dans cette situation? Comment fait-il pour communiquer ses intentions d'interprétation dans ses gestes? C'est en rencontrant différents chefs d'orchestre avec lesquels nous avons effectué des entrevues que nous avons été chercher les réponses à ces questionnements. En effet, 14 chefs se sont prêtés au jeu afin de répondre à quelques questions choisies selon le cadre théorique établi. Nous avons été en mesure de mieux comprendre cette relation en construisant un modèle plus détaillé que le modèle de base. Ce modèle détaillé illustre où se placent les différents éléments qui ressortent du cadre théorique. Ce dernier est basé sur les éléments de sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez et de la sémiotique de C.S. Pierce. Nous nous sommes rendu compte que, même sans mettre le mot communication dans la bouche des participants, ces derniers ont tous souligné l'importance d'une clarté et d'une limpidité dans la relation communicationnelle qui s'installe entre eux, les musiciens et l'œuvre. De plus, ils indiquent que le point important dans tout cela, c'est le compositeur. C'est le message que le compositeur veut passer qui doit régir tous les choix qu'un chef effectue pour exécuter l'œuvre.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	III
LISTE DES TABLEAUX	VI
LISTE DES FIGURES	VII
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION	1
PROBLÉMATIQUE	4
HISTORIOGRAPHIE	5
POSITIONNEMENT	8
PRÉSENTATION	9
<i>Relation « P » - « C »</i>	11
<i>Relation « C » - « O »</i>	11
QUESTION DE RECHERCHE	12
CADRE THÉORIQUE	13
APPROCHES THÉORIQUES ET DÉFINITIONS	14
<i>Niveau neutre</i>	15
<i>La poiétique</i>	15
<i>L'esthétique</i>	18
<i>Signe, représentamen et Sémiosis ad infinitum (C.S. Peirce)</i>	21
MÉTHODOLOGIE	26
PARTICIPANT(E)S.....	29
COLLECTE D'INFORMATIONS	27
L'ENTREVUE SEMI-DIRIGÉE	40
CADRE ÉTHIQUE	42

RÉSULTATS.....	44
PROFILS	45
LE CHEF ET SON ORCHESTRE.....	50
<i>Le travail préalable</i>	50
<i>Les répétitions</i>	56
<i>L'émotion musicale</i>	64
<i>Les obstacles</i>	67
<i>Bilatéralité et rétroaction</i>	72
RELATION TRIADIQUE (P-C-O).....	73
L'INTERPRÉTATION EST SUBJECTIVE	75
LE CHEF COMMUNICATEUR.....	76
L'HÉRITAGE INTELLECTUEL	80
DISCUSSION	83
OBJECTIFS	84
GUIDES THÉORIQUES	85
<i>Tripartition de Molino</i>	85
<i>Sémiotique de Peirce</i>	88
<i>Une œuvre inachevée</i>	88
MODÈLE THÉORIQUE	89
APPLICATIONS ET OPÉRATIONNALISATION	91
CRITIQUES	91
CONCLUSION.....	93
RÉFÉRENCES.....	96

Liste des tableaux

TABLEAU 1 LES SOUS-SIGNES DE PEIRCE	23
TABLEAU 2 LES SOUS-SIGNES SELON DELEDALLE.....	24
TABLEAU 3 PROFILS PROFESSIONNELS ET SCOLAIRES DES CHEFS PARTICIPANTS	48

Liste des figures

<i>FIGURE 1. SCHÉMATISATION DE LA RELATION P-C-O (MODÈLE DE BASE).....</i>	<i>9</i>
<i>FIGURE 2. MODÉLISATION DE LA TRIPARTITION DE MOLINO.....</i>	<i>14</i>
<i>FIGURE 3. MODÉLISATION DE LA PROBLÉMATIQUE GÉNÉRALE</i>	<i>19</i>
<i>FIGURE 4. SCHÉMA DE LA SÉMIOSIS AD INFINITUM</i>	<i>23</i>
<i>FIGURE 5. MODÈLE DE BASE D'UNE BATTUE À 4 TEMPS PAR MESURE</i>	<i>60</i>
<i>FIGURE 6. MODÈLE DAGENAI.....</i>	<i>63</i>
<i>FIGURE 7. MODÈLE DE BASE ENRICHI - RÉSULTATS</i>	<i>79</i>
<i>FIGURE 8. ÉLÉMENTS THÉORIQUES RATTACHÉS</i>	<i>90</i>

Remerciements

Le monde est petit et c'est en ce sens que mes premières considérations vont à mon directeur de recherche, Yvon Laplante. Disons seulement que c'est grâce à lui que je suis maintenant dans le monde des communications en plus d'avoir un je-ne-sais-quoi qui m'encourageait tout le temps à continuer et m'aidait à relativiser les choses afin de me calmer les nerfs quelque peu. De plus, je tiens à remercier tout le corps professoral de la section Communication sociale de l'UQTR et plus particulièrement Raymond Corriveau pour son expérience, Mireille Lalancette pour sa rigueur contagieuse et l'évaluation de ce mémoire ainsi que France Aubin pour ses commentaires détaillés. Aussi, Stéphane Perreault qui a bien voulu me faire part de ses commentaires judicieux.

L'idée de réaliser cette recherche en lien avec la musique était dessinée d'avance. Par le fait même, je souhaite remercier les différents chefs d'orchestre qui ont bien voulu se prêter au jeu.

Comme la qualité de la langue est essentielle à mes yeux et ayant le souci de rendre un travail présentant un niveau linguistique relevé, je remercie mon amie Marie-Andrée Gouin d'avoir effectué la révision de mon mémoire. Son aide a été très précieuse. Ses judicieuses suggestions et son souci du détail ont été grandement appréciés.

Un merci professionnel à Josée Laforest, chef d'orchestre formatrice, avec qui j'ai pu m'entretenir sur les bases de la direction d'orchestre. Elle m'a gracieusement fourni ses notes de formations, ce qui m'a grandement aidé à construire mon plan d'entrevue.

De plus, comme les finances d'un étudiant sont souvent un enjeu quant à la poursuite de son cheminement, je tiens à remercier la Fondation de l'UQTR de m'avoir octroyé une bourse qui m'a permis de poursuivre ma démarche.

Finalement, je ne peux passer sous silence l'apport et le support de mes parents. Particulièrement dans le cas où je suis, ce qu'on appelle, un étudiant de première génération. Merci à ma mère qui m'a toujours épaulé dans ma démarche et qui m'a supporté de toutes les façons dont une mère peut le faire. Merci aussi à mon père de m'avoir transmis des valeurs comme la rigueur, le souci du travail accompli et la confiance en soi... Merci d'avoir été mon père...

Introduction

Le travail de chef d'orchestre en intrigue plus d'un. En effet, comme bien des métiers peu conventionnels, celui de chef d'orchestre fait se poser bien des questions. Probablement la principale : à quoi sert-il ? En effet, en situation de concert, il est difficile pour le spectateur-auditeur non initié de bien cerner le rôle de ce dernier.

Dans un contexte de relation de communication, nous avons donc décidé d'orienter la présente recherche sur le travail de celui que l'on nomme chef d'orchestre ou, bien souvent, de directeur musical ou artistique. En nous inspirant d'un modèle triadique démontrant une relation existante entre une œuvre, le chef et les musiciens, nous verrons au cours du présent mémoire que le travail de chef d'orchestre est beaucoup plus grand que ce que l'on peut voir en situation de concert. L'objectif ici n'est pas de construire une méthode de direction d'orchestre, mais bien d'illustrer comment la relation entre ces trois éléments est construite.

Aussi, afin de mieux comprendre comment cette relation s'installe, nous avons rencontré 14 chefs d'orchestre professionnels qui ont bien voulu se prêter à une entrevue durant en moyenne 45 minutes. Entrevue au cours de laquelle les différents participants expliquent comment ils voient leur travail au sein de cette relation communicationnelle.

Nous nous sommes concentrés sur deux principaux aspects théoriques. Il s'agit de la tripartition de Molino (expliquée par Nattiez) et de la sémiotique de Peirce (expliquée par Fisette). De plus, un clin d'œil sera fait à la théorie d'Éco.

Dans ce mémoire, nous commencerons par positionner notre recherche dans la partie « problématique ». Cette partie fera ressortir les objectifs et questionnements autour desquels nous nous concentrerons. Ensuite, nous situerons notre questionnement à l'intérieur d'un cadre théorique, expliquant sous quels aspects nous avons décidé d'inscrire notre recherche. La méthodologie, quant à elle, explique les raisons qui nous ont motivés à choisir les entrevues comme méthode de cueillette de données. De plus, nous y verrons un bref profil des participants, leurs critères de sélection ainsi que l'aspect du cadre éthique. Un chapitre est dédié aux résultats et faits saillants des entrevues. Les participants y abordent leur travail comme chef. De plus, nous y verrons la vision de ces chefs et l'aspect communicateur de leur travail.

Finalement, nous verrons les conclusions de la recherche sur lesquelles nous nous sommes basés afin de construire un modèle théorique issu de ce qui est déjà inclus au présent cadre théorique.

Problématique

N'est-il pas intrigant de voir, le verbe n'est pas mal choisi, un orchestre installé en demi-cercle autour d'une seule personne qui, à son « signal », semble coordonner l'exécution de l'œuvre musicale au programme? Cet individu, muni d'une simple baguette, est le seul qui n'ait pas d'instrument de musique à manier de quelques façons que ce soient. Cependant, on y accorde une grande importance en plus de lui donner un prestige que les gens du milieu qualifient d'inégalable. Dans ce chapitre, nous aborderons un historique du rôle de chef d'orchestre, ses fonctions et son évolution. De plus, nous verrons les questionnements que nous avons et qui font l'objet du point de départ de la présente recherche.

Historiographie

Le rôle actuel du chef d'orchestre possède une histoire riche que nous nous devons de résumer dans le cadre du présent projet de recherche, afin de situer la place de ce dernier. En somme, nous ne pouvons situer l'importance littéraire de cette fonction que tout récemment. En effet, elle n'est réellement à l'avant-scène que depuis le 19^e siècle. Avant cette époque, la coordination de l'orchestre (que nous qualifierions aujourd'hui d'orchestre de chambre) revenait au musicien assurant la basse continue au clavecin ou à l'orgue, par exemple. Ce rôle pouvait être également attribué au premier violon que l'on désignait comme *konzertmeister*; chef d'orchestre (Lorceay, 1978, pp. 8-9).

Notons également que l'actuel bâton du chef d'orchestre n'a pas toujours été comme aujourd'hui. En résumé, disons seulement qu'il est né à la suite d'une « anecdote fatale » vécue par « le créateur de l'opéra en France », Jean-Baptiste Lully (Arma & Tiénot, 1947; Lorceay, 1978). Ce prolifique collaborateur de Molière a en effet perdu la vie en dirigeant la bande des 24 violons de Louis XIV. À l'époque, soit en 1687, le chef d'orchestre battait littéralement la mesure à l'aide d'une grande canne ressemblant à celle des tambours-majors d'aujourd'hui. Il lui fallait donc frapper le plancher pour donner le *tempo* aux musiciens de l'ensemble. Lully s'est alors blessé au pied avec la « canne » en question. La blessure étant si grave que la gangrène s'y est installée et n'a pas été soignée comme il se devait.

Ensuite, nous nous reportons dans la deuxième moitié du 18^e siècle et début du 19^e où le premier violon prit son rôle de chef d'orchestre de façon un peu plus marquée, tel qu'expliqué plus haut. Le problème était lié à la concentration dont le violoniste devait avoir. En effet, ce dernier était moins concentré en assumant cette fonction et ses gestes dérangeaient l'exécution de sa partition. Il pouvait arriver que le « clavier », soit le claveciniste de l'orchestre assume également ce rôle. Nous parlons alors de la basse continue de l'ensemble. Cependant, contrairement au violoniste qui était debout, le claveciniste en question était assis, par conséquent pas assez visible pour les autres membres de l'orchestre. « Avec la disparition de la basse continue, la voie conduisant aux chefs d'orchestre modernes était toute tracée » (Ardley et al., 1978, p. 128).

Nous remarquons que le nom de Johann Stamitz (1717 – 1757) est associé à ce terme de « chef d'orchestre » (Ardley, et al., 1978). Ce dernier, violoniste et compositeur originaire d'Autriche, a amené le rôle de chef d'orchestre surtout dans l'exécution de ses compositions (Arma & Tiénot, 1947). Cependant, c'est Han von Bülow (1830 – 1894) qui a utilisé la baguette d'aujourd'hui pour la première fois. En effet, ce musicien allemand s'est inspiré de la technique élaborée par Stamitz en y ajoutant le bâton que nous connaissons aujourd'hui. Notons que Bülow a été le premier chef de la Philharmonique de Berlin à la fin des années 1800 (Ardley, et al., 1978; Arma & Tiénot, 1947).

Selon Lorceay (1978), c'est « [Richard] Wagner (1813-1883) qui, par son exemple et son enseignement, porte au tout premier plan la personnalité du chef » (Lorceay, 1978, p. 9). Soulignons également que les compositeurs Gustav Mahler et Richard Strauss ont également servi de modèles aux grands chefs d'aujourd'hui.

La technique de base est la même de par le monde. Le premier temps de la mesure s'indique d'un mouvement vers le bas avec la main droite qui tient la baguette. Le dernier temps, qui est un temps faible contrairement au premier, se montre par un mouvement vers le haut. Les temps intermédiaires, quant à eux, sont indiqués par des mouvements latéraux. Par exemple, dans une mesure de quatre temps, nous aurons le premier temps en bas (soit au niveau de la ceinture), le deuxième à gauche, le troisième à droite et le quatrième en haut. Tout cela avec la main droite. La main gauche, quant à

elle, sert à donner des indications plus subjectives telles que l'intensité du son, ou même des indications pour des sections particulières (Hunsberger & Ernst, 1992).

Il va sans dire que les chefs se servent de tout leur corps pour passer leur message et faire valoir leur interprétation de l'œuvre en question. Si une chose n'a pas changé au fil du temps dans le rôle du chef d'orchestre, c'est bien celle de vouloir rendre justice au compositeur de l'œuvre qu'il interprètera avec ses musiciens (Deldevez, 1998; Green & Malko, 1985; Hunsberger & Ernst, 1992; McElheran, 1989; Rudolf, 1950).

Positionnement

Certains disent que « l'élément le plus important chez un chef d'orchestre c'est l'habileté d'inspirer les musiciens » (McElheran, 1989, p. 3)¹. Le chef se doit de faire en sorte que les musiciens qu'il dirige aient réellement envie de faire partie de l'orchestre. Il doit créer chez le musicien le désir de se surpasser et d'être en mesure de « jouer » l'émotion qu'il veut bien transmettre. D'ailleurs, nous trouvons intéressant de noter :

qu'il est difficile de croire que les quelques quatre-vingts musiciens d'un orchestre, ayant chacun leur propre individualité, puissent interpréter une œuvre conformément à la conception d'un seul. Et pourtant, cette interprétation sera tellement personnelle que les mêmes musiciens joueront le même morceau de toute autre façon sous une autre direction – alors que le même chef obtiendra un résultat sonore presque identique avec un autre orchestre (pourvu que la valeur technique des solistes soit sensiblement la même). (Lorceay, 1978, p. 7).

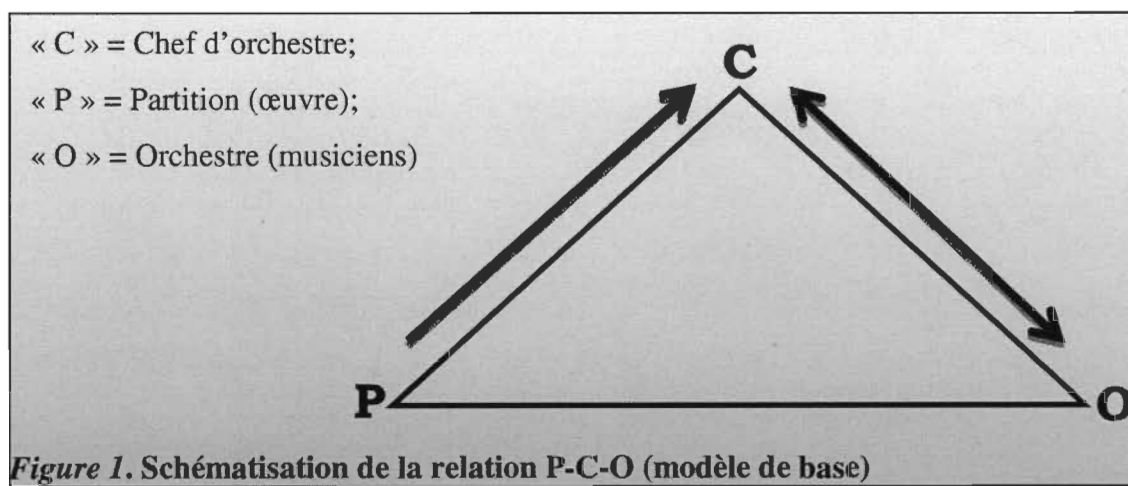
Il va sans dire que pareille pression a également un côté plus négatif. Autant la profession de chef d'orchestre est prestigieuse et peut apporter la gloire de la personne

¹ Traduction libre

occupant ce poste, autant l'impression d'une exécution médiocre sera attribuée à ce même individu. Nous pouvons comparer le chef d'orchestre à un organiste. Ce dernier s'installe devant des jeux avec lesquels il peut « jouer » sur les timbres, les sons, le volume, les nuances, etc. Nous revenons donc à dire que « chaque musicien ne joue que d'un instrument. Le chef, lui, jouera de tous les instruments en même temps » (Lorceay, 1978, p. 11).

Présentation

Dans le cadre d'une étude communicationnelle du rôle de la personne que l'on qualifie de chef d'orchestre ou directeur musical, nous étudierons maintenant comment ce dernier exerce ses fonctions dans la triade suivante, où :



Par ce modèle, nous voyons que la partition, qui est la transcription écrite (texte écrit) de la pièce musicale (œuvre), est d'abord reçue par l'individu qui fait office de chef d'orchestre pour ensuite être retransmise à l'orchestre et aux musiciens. Nous savons que toute personne accédant à un poste de chef d'orchestre possède donc les

compétences techniques et musicales nécessaires pour occuper cette fonction. De plus, notons qu'aucune relation n'est établie entre « P » et « O ». Bien que les musiciens formant l'orchestre soient en mesure de décoder la partition tel un texte, nous avons sciemment omis cette relation dans le modèle de base de la présente recherche. Nous prenons la partition musicale au rang de l'œuvre en son tout; soit la partition du chef d'orchestre appelée « score » sur laquelle y sont écrites toutes les parties de l'ensemble. Par conséquent, il est donc logique de ne mettre aucune relation possible entre les musiciens et cette partition plus particulière.

Nous pensons tout aussi logique que la relation illustrée entre « P » et « C » est unidirectionnelle à partir de la partition, aucune rétroaction n'est possible entre une personne et un objet, soit le texte musical. Contrairement à ce qui peut exister entre le chef et l'orchestre. C'est facile de supposer qu'un phénomène de rétroaction, ou « *feedback* », peut s'installer entre ces deux parties.

Pour la présente recherche, nous nous concentrerons sur le travail du chef d'orchestre par rapport aux deux autres pôles de la triade précédemment montrée. Voici donc ce vers quoi nous orienterons nos éléments de recherche.

Relation « P » - « C »

Peu importe l'ensemble et le niveau des musiciens devant lesquels il se trouve, le chef d'orchestre a en sa possession une partition. Cette partition est communément appelée « score ». L'objectif est de savoir comment le chef travaille avec ce texte musical qui contient toutes les partitions de l'orchestre. C'est-à-dire de la partition d'alto à la contrebasse, en passant par le cor anglais et le tuba wagnérien, le cor français et le xylophone. Nous savons que le premier contact avec une œuvre se fait avec la partition. Le défi est alors de documenter s'il y a un travail préalable à l'exécution de l'œuvre devant public et dans l'affirmative, en quoi consiste ce travail. Alors afin d'obtenir ces informations, l'entrevue avec différents chefs d'orchestre a été privilégiée. Prenons note également que la direction de la flèche du modèle de base (fig. 1) signifie que le chef recevrait un certain message de la part d'un compositeur pour lui permettre d'exécuter cette œuvre avec l'ensemble.

Relation « C » - « O »

Toujours en lien avec la schématisation, la relation « C » - « O » nous permettra de savoir comment le chef arrive à transmettre son idée à plusieurs musiciens jouant ensemble. C'est ici que le questionnement de base se pose. Le chef se sert de tout ce qu'il a appris pour transmettre sa lecture de l'œuvre. Il se doit de connaître mieux que tous l'œuvre qu'il travaille. Il est dans l'obligation d'imposer sa marque dès les premiers coups de baguette. Alors, « il doit affirmer son autorité sans froisser la sensibilité des autres » (Ardley, et al., 1978, p. 129).

Question de recherche

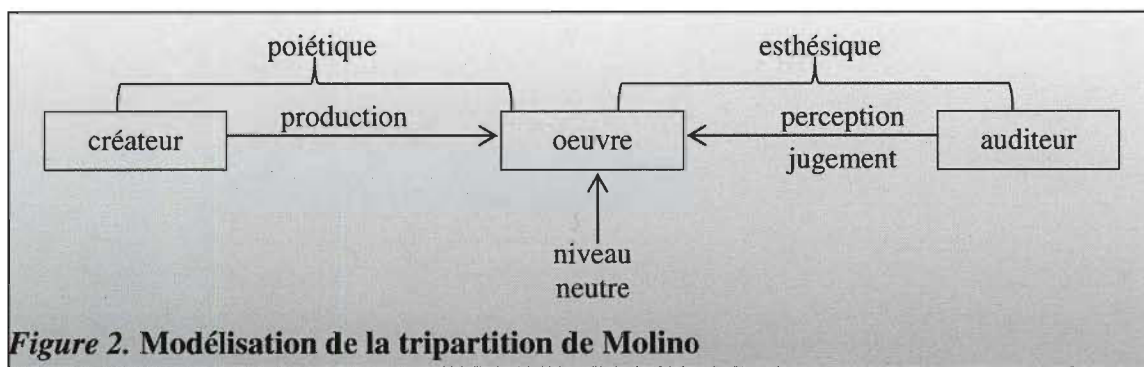
Après avoir exposé la problématique telle que décrite précédemment, quelques questions se posent. En effet, comment le chef peut-il être en mesure de communiquer, de transmettre sa façon à lui d'interpréter une œuvre musicale? Comme dans tout bon modèle de communication de base nous devons insérer un moment de rétroaction (*feedback*). Qu'en est-il de cette rétroaction lors de l'exécution? Comment le chef peut-il « vérifier » que les musiciens ont bien compris ses signes, sa gestuelle, lors de l'exécution de l'œuvre? Nous tenterons de répondre à ces questions en nous appuyant sur le modèle de la schématisation de la relation P-C-O précédemment illustré. De plus, ce modèle sera bonifié au cours du présent mémoire.

Cadre théorique

Dans l'objectif de bien cerner la problématique et le questionnement en découlant, nous établissons ici les bases du chemin emprunté pour les entrevues et l'analyse des résultats. Nous débutons par les théories plus générales illustrant l'aspect sémiotique qui nous permet d'interpréter ce qui ressort des entrevues. Nous y verrons quelques modèles et leurs applications à la présente recherche.

Approches théoriques et définitions

Nous nous sommes au départ tourné vers la sémiologie musicale pour mieux comprendre la relation du chef avec son orchestre. Un nom en ressort : Jean-Jacques Nattiez et son ouvrage portant sur les fondements de la sémiologie musicale. En effet, il y explique la tripartition de Jean Molino et résume le tout avec ce schéma (Nattiez, 1975, p. 52) :



Niveau neutre

Cet élément est aussi appelé « niveau matériel » par Molino. Nattiez explique que le niveau neutre sert « de point d’ancrage aux approches poétiques et esthétiques » (Nattiez, 1975, p. 50). Il y a là, tout de même quelques limites. En effet, ce concept de niveau neutre est loin de faire l’unanimité, selon Nattiez. Il faut garder en tête que ce modèle se place surtout dans le monde de la linguistique. Il est donc important de mentionner que Nattiez donne une place à la linguistique dans son « projet de sémiologie musicale ». En effet, ce dernier précise que « les modèles linguistiques ont essentiellement permis de construire des descriptions immanentes » d’où vient la notion de niveau neutre. Pour les besoins de la recherche, gardons en tête cette notion de point d’ancrage.

La poétique

Ce terme est emprunté à Gilson (1963) et signifie que toute œuvre concrète est le produit d’un « faire », d’un travail. Venant du grec « poiein » (ποιεῖν = faire) (Nattiez, 1974, 1975), il entend par ce terme toutes les conditions de travail qui amène l’artiste à créer une œuvre. Nattiez note également que cela peut être le travail d’un producteur ou d’un artisan. En fait, en citant Gilson (1963), il souligne que ce sont les conditions réunies grâce auxquelles, « à son terme, il existe quelque chose qui n’aurait pas existé sans lui (le créateur) » (Nattiez, 1975, p. 51).

Toujours en se basant sur l'explication de Gilson, Nattiez indique que la poiétique se divise en trois moments distincts (Nattiez, 1975, p. 51) :

1. Délibération sur ce qu'il y a lieu de faire;
2. Opération sur la matière extérieure;
3. Production de l'œuvre.

Cependant, Nattiez simplifie la chose en gardant en tête que la poiétique est tout ce qui conduit « de la conception à la réalisation de l'œuvre musicale » (Nattiez, 1975, p. 52). C'est donc tout ce qui motive le créateur à la réalisation de l'œuvre achevée. Ces conditions peuvent être de tout ordre : philosophiques, psychologiques, historiques, esthétiques, sociologiques, matérielles, etc. Cette façon d'aborder la poiétique rejoint la notion de « poétique (sic) » d'Umberto Eco. En effet, la poétique serait, selon Eco, « le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit » (Eco, 1965, p. 10). Nous osons croire que la poétique d'Eco et la poiétique précédemment décrite sont équivalentes et qu'il s'agit, peut-être, d'une légère confusion dans la traduction de l'ouvrage d'Eco de l'Italien au Français.

Dans les trois moments de la poiétique précédemment décrits, nous situons notre modèle de base comme suit :

1. La délibération sur ce qu'il y a lieu de faire :

Nous parlerons ici de ce que le chef d'orchestre effectue comme travail avant de se présenter sur un podium, baguette à la main, devant une soixantaine de musiciens. En effet, il s'agit selon nous, du travail préalable de l'analyse objective et subjective de la partition, (de l'œuvre) afin d'être en mesure de transmettre un message clair et compris aux musiciens formant l'orchestre.

2. Opération sur la matière extérieure :

Ce moment se passerait à la première répétition avec les musiciens de l'ensemble. Donc, le chef d'orchestre met en action tout son être afin de transmettre le message qui, selon lui, est le meilleur compte tenu de l'œuvre à l'étude. Par ailleurs, il y a place à l'ajustement selon ce qu'il recevrait comme rétroaction de la part des musiciens. Disons que c'est lors de cette étape que le directeur musical « teste » le travail préalable qu'il a effectué.

3. Production de l'œuvre :

Dans le contexte de la présente recherche, il ne s'agit pas de la production de l'œuvre écrite, de la composition proprement dite de la pièce musicale. Il s'agit plutôt de l'aboutissement de tout le travail du chef d'orchestre, c'est-à-dire la production de l'œuvre lors d'un concert devant un public.

Nous rejoignons ici Nattiez lorsqu'il explique que la poïétique est ce qui motive la réalisation de l'œuvre. Il explique que chez le « créateur » (compositeur), il y a une intention qui doit être comprise et transmise le plus fidèlement possible afin que la finalité, le résultat de l'œuvre, puisse vraiment être ce que le compositeur tente d'exprimer comme message. Dans le cas qui nous concerne, le chef d'orchestre agit à titre de créateur, car son interprétation de la partition est transmise aux musiciens. Il s'agit d'un intermédiaire qui a son importance entre le compositeur et les membres de l'orchestre. Nous considérons donc le directeur musical comme tel (le créateur, l'artiste), car nous nous rapportons à notre modèle de base qui ne tient compte que de l'œuvre déjà écrite, des musiciens et du chef.

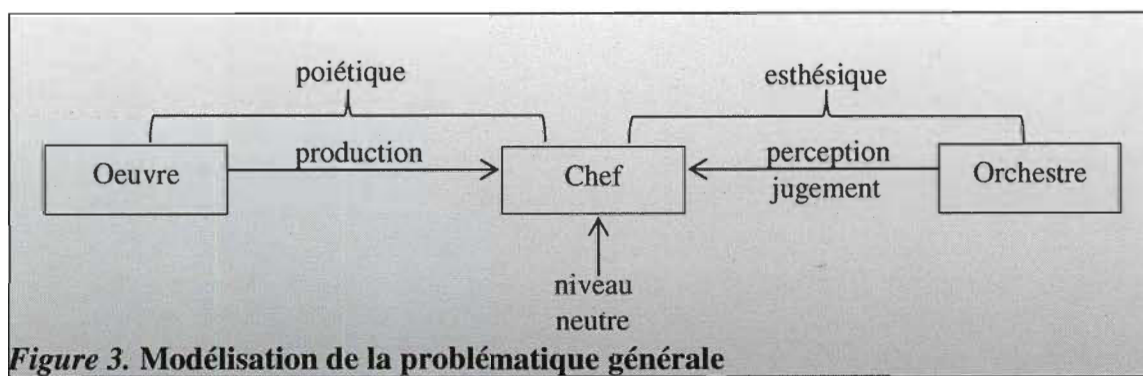
L'esthétique

Cette fois, Molino emprunte ce terme de Valéry (1945) qui jadis, à voulu éviter toute confusion avec le terme « esthétique ». Ce terme vient du grec *αἴσθησις* signifiant la faculté de percevoir. Nattiez résume donc que « la jouissance, la contemplation ou la lecture de l'œuvre, ainsi que les approches scientifiques et analytiques de la musique sont situées *de facto* du côté de l'esthétique » (Nattiez, 1975, p. 52). Il en est donc de la méthode en elle-même.

Nous notons là un point à préciser. En effet, nous pourrions dire que, finalement, l'interprétation de l'œuvre en soit et tout le travail du chef d'orchestre se situe uniquement du côté de l'esthétique. Cependant, cette façon de voir induit que nous

tenons compte du processus complet de la « fabrication » d'une œuvre musicale. C'est-à-dire de l'inspiration du compositeur à la production devant public lors d'un concert. Aussi, comme nous nous concentrons uniquement sur le travail du chef d'orchestre, nous soulignons que le chef est un artiste en soi et que, tout comme le compositeur, il doit être inspiré par une œuvre afin de la travailler avec les musiciens qu'il dirige et tout cela dans le but de produire un concert devant public. Par conséquent, nous considérons que le travail de chef d'orchestre peut se situer de part et d'autre du schéma illustrant la tripartition de Jean Molino.

Concernant le présent projet de recherche, nous devons mentionner que nous ne nous concentrerons que sur le travail de chef d'orchestre, sans tenir compte de la réception de l'auditeur. Par conséquent, toujours en nous basant sur ce modèle de tripartition, nous devons alors replacer les éléments constituant notre analyse. Ce faisant, nous nous permettons de détailler ce modèle basé sur le précédent (fig. 2.) :



La figure 3 nous permet de visualiser ce que nous avons précédemment décrit. Par le fait même, nous remplaçons ici les éléments reliés à la transmission des

informations que l'œuvre possède, par l'intermédiaire d'un chef d'orchestre aux musiciens de l'orchestre. Dans le contexte qui nous intéresse, nous sommes à même de constater, selon la figure 3, que la poïétique est un préalable au travail du chef d'orchestre et que l'esthétique, représente la relation qui s'établit entre les musiciens et le directeur musical. Umberto Eco souligne d'ailleurs :

Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur : ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation de stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. (Eco, 1965, p. 17)

Eco (1965) illustre ici que même la personne qui n'est pas l'auteur lui-même, participe à l'œuvre de ce dernier; tel le chef d'orchestre ayant une œuvre de Beethoven, Mahler, Sibelius ou Hardelle dont il lit la partition et en déduit une interprétation. Éco (1965) ajoute qu'une œuvre est « esthétiquement valable » lorsqu'elle peut être comprise sous diverses perspectives. Selon lui, « toute œuvre d'art alors, même qu'elle est forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons » (Eco, 1965, p. 17).

Dans cette perspective, nous percevons le chef d'orchestre comme étant le créateur de l'œuvre de par l'interprétation qu'il peut donner à une pièce. Ce qui explique pourquoi nous insérons facilement son travail dans les différentes sections de la tripartition de Molino précédemment illustrée.

Signe, représentamen et *Sémiosis ad infinitum* (C.S. Peirce)

Étant donné que nous nous attardons sur le travail du chef d'orchestre, par conséquent de la gestique, en plus de la préparation préalable avec la partition, nous parlerons également de « signes » ou de « représentamen » (Fisette, 1993, pp. 10-11). Nous nous baserons sur la définition que donne Fisette du signe. Selon ce dernier, il s'agit d'une relation triadique, car c'est « un processus d'interrelation dynamique entre trois termes appartenant aux trois catégories phénoménologiques » (Fisette, 1993, p. 10). En citant Peirce, Fisette précise cette pensée :

Un signe ou représentamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un c'est-à-dire qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet.

Lesdites catégories se listent comme suit (Fisette, 1993, p. 11) :

1. Fondement

C'est la perception immédiate du signe en question. Ce que l'on voit.

2. Objet

« Ce à quoi renvoie le fondement ». Ce qui « cause » le fondement. Fisette utilise

la notion de *référent* de Deledalle à ce stade. Il ajoute en disant que ça peut être une « forme de représentation du référent ».

3. Interprétant

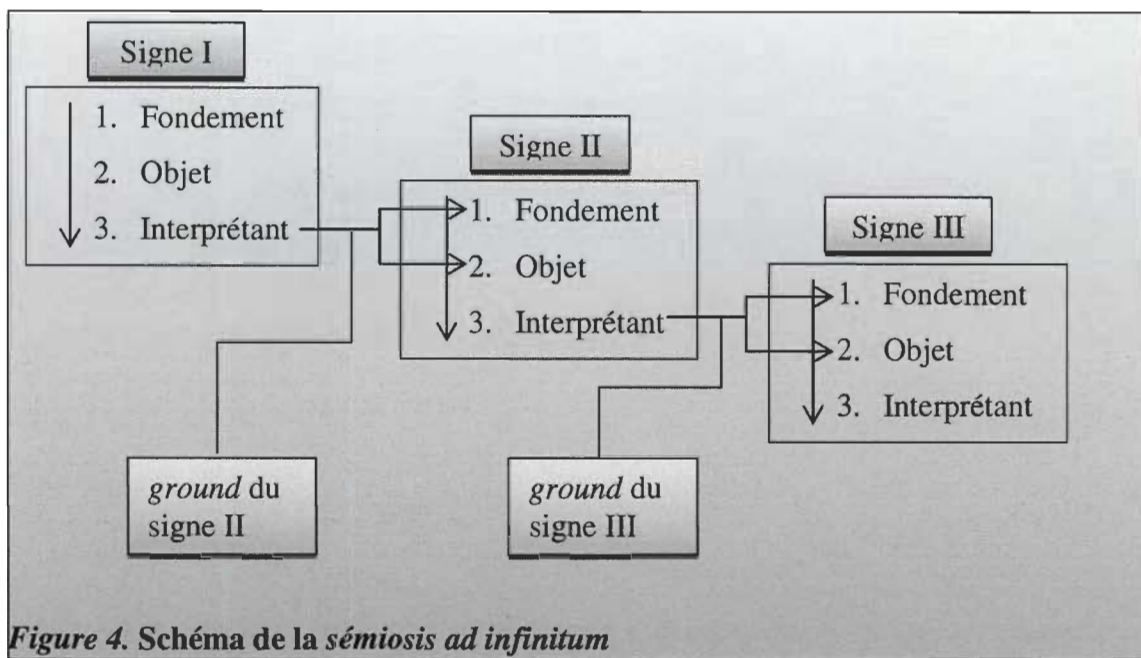
Bien sûr, il ne s'agit pas d'un individu qui interprète ce qui précède. Nous parlons plutôt d'une fonction. « L'interprétant peut être saisi comme la résultante (...) ».

Ici, il est important de noter que Fisette, en citant Gérard Deledalle, distingue tout de même les notions de « représentamen » et de « signe ». En effet, il est expliqué dans Fisette (1993, p.10) que la notion de signe est « tout ce que communique une notion définie d'un objet ». Quant au « représentamen », il est « tout ce à quoi l'analyse s'applique quand on veut découvrir ce qu'est essentiellement le signe » (Fisette, 1993, p. 10). Notons que cette distinction de Deledalle se base sur sa compréhension des *Écrits sur le signe* sur les *Collected papers* de Peirce (Fisette, 1993, p. 10)

L'étude des signes (de la relation triadique précédemment notée) qui sera vu avec les chefs d'orchestre entraîne alors une sémiosis que Fisette définit ainsi :

Aussitôt qu'un signe ou représentamen a atteint le niveau de l'interprétant, il est prêt à entreprendre ce processus de médiation, à muter, c'est-à-dire à devenir le *ground* d'un nouveau signe, et ce, suivant un processus théoriquement illimité : c'est la *sémiosis ad infinitum* (Fisette, 1993, p. 16).

Voici l'illustration de ce phénomène tirée de Fisette (1993; p.16) :



Chez Peirce, les éléments du signe sont subdivisés en trois (3) catégories phanéroscopiques donnant ainsi un tableau à neuf (9) cases :

Tableau 1

Les sous-signes de Peirce

	PRIMÉITÉ	SECONDEITÉ	TERCÉITÉ
1 FONDEMENT	Qualisigne (1.1)	Sinsigne (1.2)	Légisigne (1,3)
2 OBJET	Icône (2.1)	Indice (2.2)	Symbole (2.3)
3 INTERPRÉTANT	Rhème (3.1)	Dicisigne (3.2)	Argument (3.3)

Ayant la volonté de faire mieux comprendre ce tableau, Fisette se rapporte à Deledalle en incluant ce dernier tableau à la suite du précédent :

Tableau 2

Les sous-signes selon Deledalle

	PRIMÉITÉ	SECONDEITÉ	TERCÉITÉ
1 FONDEMENT	Possibilité du signe	Signe réel : marque, empreinte	Signe codifié : archétype
2 OBJET	Ressembler à l'objet	Indiquer l'objet individuel	Tenir lieu de l'objet
3 INTERPRÉTANT	Signe conçu ou représenté	Signe dit ou énoncé	Signe interprété
Ordre de la :	Représentation	Communication	Signification

Les éléments de la figure nous donnent une autre façon de voir le travail du chef d'orchestre. En effet, la tripartition de Molino semble bien démontrer les relations existantes entre les musiciens, l'œuvre (partition) et lui-même. Cependant, il n'exprime rien concernant le travail du chef directement sur le podium, c'est-à-dire les gestes qu'il effectue pour transmettre sa lecture de l'œuvre. Afin d'illustrer le travail gestuel du chef d'orchestre et de comprendre ce qui se passe lorsqu'un geste est posé, nous pouvons prendre le modèle de Fisette (fig. 4, page précédente).

Nous plaçons le fondement (1) au niveau de ce qui est perçu dans l'ensemble musical. En effet, il s'agit seulement de la facette du signe, c'est-à-dire de ce qui est perceptible. Par exemple, l'orchestre joue de façon saccadée sans trop faire résonner le son général.

Quant à l'objet (2), il s'agit de la gestique qu'effectue le chef, c'est-à-dire les mouvements qui sont faits afin de donner des indications aux musiciens. Notons que ces

mouvements sont basés sur une lecture de l'œuvre que le chef effectue et une interprétation du message que le compositeur veut transmettre au public. Comme expliqué plus haut, cela renvoie à ce qui « cause » le fondement. Si nous gardons toujours le même exemple, c'est suivant les mouvements et la gestique générale du chef d'orchestre que les musiciens jouent de telle ou telle autre façon.

Concernant l'interprétant (3), il s'agit de l'association établie entre le fondement et l'objet dont il est question ici. Dans notre exemple, la relation (ou l'association) qui est établie est due au savoir et aux connaissances que les musiciens et le chef d'orchestre ont, afin d'être en mesure de transmettre l'œuvre interprétée.

Méthodologie

Cette section traite de la façon dont nous avons sélectionné les participants en plus d'y faire un portrait global de ces derniers. De plus, nous verrons pourquoi la méthode des entrevues a été retenue ainsi que des limites et les enjeux éthiques.

Collecte d'informations

La première étape à faire pour choisir les participants a d'abord été une recherche des ensembles et orchestres qui répondaient à certains critères :

- L'ensemble ne devait pas appartenir exclusivement au milieu scolaire de quelque niveau que ce soit. Nous voulions un ensemble qui a pour seul et unique but de préparer des œuvres musicales et de les présenter en concert. Un ensemble appartenant au milieu scolaire priorise l'éducation musicale des étudiants;
- Le chercheur (l'auteur de ces lignes) ne devait pas être membre impliqué au sein de l'ensemble dirigé par un des participants. Le but, ici, est de maximiser le niveau d'objectivité de la recherche et de garder une distance professionnelle entre le participant et le chercheur;
- Les chefs choisis se devaient de diriger des ensembles qui n'ont pas comme premier objectif l'éducation musicale des musiciens (même à l'extérieur du système scolaire). Ici encore, nous répondons à la restriction expliquée au premier critère ci-haut expliqué.

Les orchestres symphoniques, les harmonies et même les chorales (professionnels, semi-professionnels et amateurs) pouvaient donc être considérés. Par conséquent, les chefs d'orchestre de ces ensembles ont été contactés par courrier électronique et le contenu de ceux-ci a été préalablement approuvé par le Comité d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR certificat n° CER-12-177-06.07). Selon l'organisation, l'invitation n'a pas toujours été envoyée à la même personne. En effet, certaines organisations ont une permanence qui dirige les affaires quotidiennes et d'autres, non. Donc, l'une des situations ci-dessous décrites pouvait se poser :

- Surtout chez les ensembles professionnels, l'envoi a dû être fait à la direction générale (administrative) ou au secrétariat;
- Quelques-uns des chefs possèdent une équipe qui les entoure. L'invitation a donc été envoyée à celle-ci;
- Pour les chefs d'ensemble semi-professionnels ou amateurs, le contact a été fait soit directement avec le chef d'orchestre, soit avec le conseil d'administration qui assure le suivi;
- La plupart des premiers contacts ont été effectués par courrier électronique directement aux personnes concernées.

Nos démarches nous ont permis d'obtenir 18 réponses sur les 21 contactées. De ces 18 réponses, il y a eu deux (2) refus, deux (2) conflits d'horaire et un (1) changement de chef.

Les deux (2) refus essayés ont pour cause le manque de temps des chefs concernés. Ces derniers étant à l'extérieur du pays, en tournée avec d'autres orchestres reconnus mondialement. Aussi, les deux (2) refus causés par un conflit d'horaire font état de complications quant à la planification d'une rencontre pour l'entrevue. En ce qui concerne ce que nous appelons le « changement de chef », il s'agit d'une organisation qui désirait s'impliquer dans la présente recherche sans le support de son chef d'orchestre régulier. Nous avons donc été en mesure de rencontrer un chef en résidence de cette organisation. En somme, nous avons mené 14 entrevues de recherche auprès de chefs d'orchestre.

Participant(e)s

La présente recherche repose sur des entrevues menées auprès de 14 chefs d'orchestre. Ces derniers dirigent des ensembles de musiciens amateurs ou professionnels. L'ensemble dirigé peut être une chorale, un orchestre symphonique, une harmonie (orchestre à vent) ou tout autre ensemble de musiciens. Nous partagerons les quelques critères de sélection plus loin. Afin de respecter l'entente de confidentialité convenue avec les participants, nous avons attribué un compositeur pour chacun des chefs rencontrés. Le choix des compositeurs est totalement arbitraire et ne reflète aucunement les préférences des participants. Le but étant de faciliter la lecture du mémoire.

Purcell (Henry Purcell, Angleterre, 1659-1695)

Purcell est un chef d'orchestre ayant résidence au sein d'un ensemble professionnel. Par contre, ce n'est pas le seul orchestre symphonique qu'il dirige; il est appelé à diriger d'autres orchestres dans le monde. En effet, il lui arrive souvent de diriger des orchestres en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud. Son éducation musicale débute tôt, soit à l'âge de 11 ans environ. « Selon les standards, j'ai commencé tard à apprendre le piano et à me joindre à une chorale », souligne-t-il. En étudiant le piano, il a connu l'orgue et a été assistant d'un titulaire d'orgue. Cela l'a amené à étudier cet instrument au Conservatoire. Il touche à la direction musicale vers la fin de l'adolescence en ayant la responsabilité d'une chorale après quoi il a décidé de continuer des études en direction d'orchestre dans diverses institutions mondialement reconnues situées en Europe. Au final, ces études européennes lui donnent l'équivalent de deux doctorats, car ce participant s'est spécialisé en direction chorale et direction d'orchestre. À son retour d'Europe, il s'est mis à enseigner au sein d'une université tout en dirigeant des ensembles çà et là. « Ce n'est pas le diplôme qui fait que je suis choisi comme chef ». Après quelque temps, Purcell a dirigé des ensembles des plus prestigieux et reconnus au Québec, dans le reste du Canada et ailleurs dans le monde. Cela fait une trentaine d'années qu'il se consacre professionnellement à la direction d'orchestre.

La principale raison qui a motivé Purcell à se consacrer à la direction d'orchestre est de faire de la musique d'ensemble. Se qualifiant lui-même de « gars d'équipe » et possédant « une personnalité de meneur », ce n'est pas la pratique de l'orgue qui lui

aurait permis de faire de la musique d'ensemble. Par contre, selon lui, l'orgue est un bon instrument pour se préparer à la direction d'orchestre.²

Gabrielli (Giovanni Gabrielli, Italie, 1555-1612)

Gabrielli est diplômé d'une école européenne (équivalent d'une maîtrise). Tout comme le précédent, ses études musicales débutent très tôt : vers l'âge de 4 ans, où il apprend le violon, le piano et le violoncelle. Cependant, avant d'aller vers l'Europe, il a étudié dans d'autres domaines que la musique dans une université canadienne. L'histoire, les relations internationales en plus de la musique. Au départ, ce n'est pas dans un département de musique que Gabrielli a effectué ses études universitaires. C'est après ses études de premier cycle en musique qu'il commence à se consacrer à la direction d'ensemble, parce que des amis lui ont demandé. Ce participant a suivi de nombreuses classes de maîtres (*Master class*) avec plusieurs chefs de réputation internationale et a fréquenté une école enseignant exclusivement la direction d'orchestre. Il dirige à temps plein des orchestres symphoniques professionnels de réputation internationale un peu partout dans le monde.

L'idée de se consacrer à la direction d'orchestre vient de son intérêt envers tous les instruments de l'orchestre, et ce, depuis l'âge primaire où il a pu essayer tous les instruments qui forment un orchestre. Il explique : « Pour moi, la partition c'était

² L'orgue est souvent comparé à un orchestre, car il possède des jeux de tuyaux permettant ainsi à l'organiste de faire sonner l'instrument selon différents timbres imitant les instruments composant un orchestre.

fascinant de voir comment c'était possible de mettre ça ensemble. Surtout de voir le score³ plein de notes »

Gounod (Charles Gounod, France, 1818-1893)

Ce chef a commencé la musique à l'âge de 10 ans environ et c'est avec son instrument principal qu'il a fait ses débuts. Il a fait son premier concert en tant qu'instrumentiste au milieu de l'adolescence et, un peu avant la vingtaine, il a quitté son pays d'origine pour effectuer des études avancées; toujours pour parfaire sa maîtrise de son instrument principal dans une ville européenne. Après l'obtention de sa maîtrise en interprétation, il part étudier complètement autre chose ailleurs en Europe et revient ensuite compléter une maîtrise en direction chorale et orchestre en plus d'une autre en composition (écriture). « Je trouve important l'écriture et le piano en direction, car ça permet d'être mieux outillé pour lire plusieurs voix en même temps » souligne-t-il.

L'idée de s'orienter vers la direction musicale est arrivée très tôt dans la vie de Gounod, car cela fait plus de quatre décennies qu'il se consacre à ce métier. En plus de diriger sporadiquement des orchestres reconnus et renommés, il se consacre à l'enseignement dans une école spécialisée en musique.

³ Le score est la partition que le chef d'orchestre a sur son lutrin. Cette partition réunit tous les instruments de l'ensemble en question.

Liszt (Franz Liszt, Hongrie, 1811-1886)

C'est à l'adolescence que la vie musicale de ce chef débute. En effet, vers l'âge de 14 ans il suit des cours de musique dans une institution secondaire. Par la suite, il continue sa formation musicale au Conservatoire grâce à son instrument principal et fait de l'orchestre à la suite de l'obtention de son diplôme. Liszt lui aussi, comme bien d'autres chefs, effectué des études plus avancées en écriture ce qui, selon lui, lui ont permis de mieux travailler en tant que chef par la suite. Au fil du temps, ce chef a reçu de la formation dans les plus grandes écoles d'Europe en direction et en composition, en plus d'obtenir quelques contrats de chef d'orchestre çà et là. Il a été le chef d'un orchestre québécois réputé dans ses débuts toujours en étant formé. « Ma formation a été plus sporadique que spécifique. J'ai eu quelques formations en classe de maître, mais [c'est] surtout sur le tas que j'ai appris en observant les plus grands ».

Depuis 1970, il se consacre à la direction d'orchestre à temps plein. Aujourd'hui, il travaille beaucoup plus à l'enseignement dans les écoles supérieures de musique en direction d'orchestre et dirige quelques concerts de façon sporadique.

Praetorius (Michael Praetorius, Allemagne, 1571-1621)

Comme la plupart des musiciens, c'est très jeune que notre chef s'intéresse à la musique. Il commence par le piano et le violon pour ensuite se concentrer vers les instruments à vent au secondaire. Il a fait ses études collégiales avec un instrument à corde et à vent. C'est lors de ses études universitaires que la direction d'orchestre prend

un peu plus de place. Il a commencé l'université en écriture, car la « concentration » direction d'orchestre n'existait pas vraiment. La plus grosse partie de sa formation en direction a été faite à l'extérieur du Canada, dans une école pour chefs d'orchestre de réputation internationale. Par la suite, afin de « mieux comprendre » ce qui se fait en musique, il obtient un doctorat en musique spécialisée.

Aujourd'hui, c'est à temps plein que Praetorius se consacre à la direction d'orchestre. Il est chef résident d'un orchestre reconnu et cela fait plus de 25 années qu'il vit de son art.

L'idée de se consacrer à la direction vient de sa volonté de faire de la musique d'ensemble en plus de ne pas avoir « d'attrance particulière » pour un seul instrument d'orchestre. Il voulait avoir l'opportunité d'être en interaction avec les autres musiciens et c'est en étant chef d'orchestre qu'il répond à cet objectif selon lui.

Rossini (Gioacchino Rossini, Italie, 1792-1868)

Le violon fût le premier contact avec la musique pour ce chef, et ce, dès sa petite enfance. Il a continué au secondaire dans un programme de concentration musique, mais avec un instrument à vent. Par la suite, il a poursuivi sa formation d'instrumentiste au Conservatoire. Plus tard, il a fait les classes d'un professeur réputé et reconnu, en plus de passer les différents concours finaux du Conservatoire. Ensuite, il s'est exilé afin d'obtenir une maîtrise en direction et devenir chef de chœur et d'harmonies amateurs.

Cette expérience lui a permis de toucher à l'opéra. Aujourd'hui, c'est en étant chef de quelques orchestres canadiens reconnus qu'il gagne sa vie.

Aussi, depuis deux décennies, il se consacre à temps plein à la direction. Il a commencé comme instrumentiste et a rapidement constaté que la direction d'orchestre prenait toute la place.

L'idée de se consacrer à la direction d'orchestre fait suite à la découverte du répertoire symphonique. « Je préfère le répertoire symphonique que le répertoire de mon instrument » ce qui, selon lui, prouve que c'est la direction d'orchestre son véritable « instrument ».

Stravinsky (Igor Stravinsky, Russie, 1882-1971)

Ce chef a commencé l'étude de la musique au secondaire avec un instrument à vent. Ensuite, il a complété sa formation au Conservatoire et a effectué les divers concours tant à l'instrument qu'à la composition et autres disciplines connexes à l'écriture. Sa formation de chef d'orchestre s'est faite sporadiquement en assistant à diverses classes de maîtres de chefs reconnus, même mondialement. Encore aujourd'hui, il n'hésite pas à travailler avec un chef pour parfaire sa direction.

Par contre, la direction d'orchestre n'occupe pas complètement son temps, puisqu'il enseigne la musique dans une institution scolaire. Cependant, il dirige

beaucoup de groupes amateurs et semi-professionnels depuis plus d'une vingtaine d'années

Tchaïkovsky (Piotr Ilitch Čajkovskij, Russie, 1840-1893)

Au départ, c'est au secondaire que ce chef a découvert son instrument principal. Il s'agit donc d'un instrument à vent. Il a poursuivi ses études musicales jusqu'à l'université avec le même instrument en ayant pour objectif d'être musicien d'orchestre. Comme les débouchés sont rares, il s'est orienté vers l'enseignement de la musique. Il n'a suivi aucune formation spécifique en direction d'orchestre, mais participe à quelques classes de maître en ce sens.

En plus de l'enseignement et de s'occuper d'une entreprise spécialisée, il dirige des ensembles amateurs (des harmonies) depuis le début des années 1990. Aujourd'hui, il se consacre à la direction d'un groupe amateur mais souligne que le travail se fait tous les jours dans la préparation des répétitions.

Mozart (Leopold Mozart, Allemagne, 1719-1787)

Il commence ses études en piano en très bas âge. Il poursuit ensuite son apprentissage au Conservatoire en plus d'y faire du chant. Il effectue alors des études universitaires en musique et dans un autre domaine (où il complète les trois cycles d'études).

C'est surtout en direction chorale que ce chef s'implique. Il a dirigé quelques chœurs ailleurs au Canada en plus d'être enseignant. Aussi, en plus de diriger des ensembles de chanteurs, il les présente également accompagnés d'orchestre lors de concerts.

Finck (Heinrich Finck, Allemagne, 1445-1527)

Comme d'autres, ce chef découvre son instrument principal au secondaire et en fait l'étude jusqu'à l'université. Ses formations en direction d'orchestre sont complémentaires à son parcours universitaire et il assiste toujours aujourd'hui à des classes de maître. Cependant, c'est surtout par l'observation auprès de chefs reconnus et de grande réputation qu'il parfait ses techniques.

C'est à l'université que sa passion pour la direction d'orchestre s'installe réellement. C'est par le professeur qui s'occupait de la classe d'harmonie et d'orchestre de son université que ce chef allait chercher les bases de la direction musicale.

Aujourd'hui, c'est surtout dans l'enseignement que travaille ce chef, mais il lui arrive de remplir quelques contrats de direction de groupes amateurs au Québec.

Varèse (Edgard Varèse, France, 1883-1965)

Il commence la musique en bas âge et poursuit son apprentissage une bonne partie de ses études secondaires. Ce chef a commencé avec le piano pour poursuivre

avec un instrument à vent au secondaire. Au collégial, il a eu de la difficulté à s'orienter vers un instrument en particulier, car c'est surtout la composition qui l'intéressait.

C'est en classe de maître que ce chef s'est formé à la direction et surtout à la composition. Il voulait surtout diriger ses propres œuvres (arrangements et compositions). Cela ne fait qu'une dizaine d'années qu'il se consacre à la direction afin d'être en mesure d'interpréter ses propres créations.

Pachelbel (Johann Pachelbel, Allemagne, 1653-1706)

Très jeune, il se consacre à l'étude du piano jusqu'au secondaire pour ensuite faire l'apprentissage d'un instrument à vent; ce qui lui a permis de parcourir bien des répertoires symphoniques, d'harmonies et autres. C'est dès la fin du secondaire que l'idée de se consacrer à la direction d'orchestre lui est venue. C'est aussi pour cela qu'il s'est mis à l'apprentissage d'un instrument à cordes, afin de mieux connaître et comprendre cette famille d'instruments. À l'université, il se dévoue à son instrument principal et en survole bien d'autres. Ensuite, il décide de parfaire sa formation en direction d'orchestre en allant chercher une maîtrise à l'extérieur du pays. À cela s'ajoute un ensemble qu'il dirige, en plus de continuer sa formation dans une école spécialisée en direction d'orchestre.

Et même s'il enseigne dans une institution scolaire, il a toujours travaillé à parfaire ses techniques de direction et cela fait plus d'une vingtaine d'années qu'il dirige activement divers ensembles de musiciens.

Chostakovitch (Dimitri Dmitrievitch Chostakovitch, Russie, 1906-1975)

Ce chef touche à la musique au secondaire et poursuit ensuite l'apprentissage de son instrument principal au collégial. Ses études universitaires s'orientent vers l'écriture et la direction d'orchestre. Il détient d'ailleurs une maîtrise en direction.

Il enseigne la musique au collégial et la direction à l'université. Il se consacre à la direction depuis une dizaine d'années en plus de s'impliquer au sein d'un ensemble reconnu de haut calibre semi-professionnel.

L'idée de se consacrer à la direction d'orchestre est arrivée lors de ses études collégiales où il fait la découverte de ce qu'est l'orchestration, l'analyse et l'écriture. « Comme chef, j'utilise tout ça pour travailler et me préparer à diriger un ensemble ».

Rachmaninov (Sergueï Vassilievitch Rachmaninov, Russie, 1873-1943)

Au secondaire, il découvre l'instrument principal avec lequel il va continuer sa formation musicale jusqu'à l'université. Parallèlement à sa formation générale au secondaire, il fera aussi des études au Conservatoire avec ce même instrument. En plus de ses études au Conservatoire, il poursuit une formation spécifique à son instrument à

l'extérieur du pays. Sa formation en tant que chef, s'est faite sur le tas. « J'ai eu la meilleure formation, car j'ai joué dans beaucoup d'orchestres dans le monde et avec les plus grands chefs ».

Ce chef a débuté la direction d'orchestre par accident. C'est à la demande d'un groupe amateur (une harmonie) qu'il fait ses premiers pas. Son intérêt pour la direction grandit alors et il dirige maintenant plusieurs ensembles tels que des chorales, des orchestres et des harmonies.

Au moment d'écrire ce mémoire, il se consacre surtout à l'enseignement universitaire (depuis près de 10 ans), en plus de diriger quelques harmonies et orchestres un peu partout au Canada.

L'entrevue semi-dirigée

Nous avons privilégié l'entrevue semi-dirigée avec chacun des participants. Nos entrevues comprenaient 12 questions de base. Voici les questions auxquelles nous avons tenté d'obtenir des réponses en plus de certaines explications :

1. Quelle est votre formation musicale (musicien, instrument principal)?
2. Depuis combien de temps faites-vous de la direction d'orchestre?
3. À quelle fréquence (temps plein, partiel)?
4. Comment est venue l'idée de vous consacrer à la direction d'orchestre?

Les questions 1. à 4. nous ont permis d'établir un certain profil des chefs. Par ces interrogations, nous regardons le parcours scolaire qui nous permet d'établir un profil professionnel qui démontre l'étendue des connaissances et des compétences musicales des principaux intéressés.

5. En somme, en quoi consiste le travail de chef d'orchestre?
6. À quoi vous sert la baguette?
7. Avez-vous un modèle, une « idole », comme chef d'orchestre qui exerce une influence sur votre façon de travailler ou de diriger un ensemble?

Les questions 5. à 7. visaient à démontrer la façon de travailler du chef d'orchestre. La question 5 entre dans la tripartition de Molino expliquée par Nattiez, (Nattiez, 1975) en passant en revue les étapes au travers desquelles le chef d'orchestre passe en débutant du choix de l'œuvre jusqu'à sa production devant public. En ce qui concerne l'utilisation de la baguette, il s'agissait ici de voir à quoi sert cet outil et si elle pouvait être, selon les situations, une entrave à la communication visuelle entre les musiciens et le chef. De plus, par extension, il a été question du lutrin du chef dont quelques-uns des participants ne se servent pas. Quant à la question 7, nous avons voulu savoir si la façon de travailler des autres chefs influençait les participants; non seulement dans la technique de direction, mais aussi dans la façon d'établir la relation avec les différents ensembles que les participants sont amenés à diriger.

8. Comment établissez-vous un rapport avec les musiciens?
9. Comment transmettez-vous votre lecture d'une œuvre aux musiciens?
10. Comment se transmet l'émotion d'une œuvre? Sa musicalité?
11. Comment illustrez-vous votre lecture de l'œuvre dans votre direction? Quel en est le fonctionnement?
12. Qu'en est-il de ce que les musiciens vous renvoient comme « interprétation » de votre gestique?

Ces cinq (5) dernières questions nous donnaient l'occasion de peaufiner un modèle basé sur la tripartition de Molino, précédemment décrit. Nous parlons de musicalité, d'émotions, d'états d'âme. Autant d'éléments subjectifs que doit communiquer le chef à ses musiciens. Les moyens pris pour transmettre ces éléments sont mis davantage en évidence dans cette série de questions. De plus, nous avons voulu vérifier, comme dans tout modèle moderne de communication, où en est la rétroaction du système (*feedback*).

Cadre éthique

La présente recherche repose sur des entrevues effectuées auprès de personnes exerçant les fonctions de chef d'orchestre. Par conséquent, afin de respecter les règlements et politiques de l'Université du Québec à Trois-Rivières concernant la recherche impliquant des êtres humains, nous avons effectué toutes les démarches nécessaires pour obtenir un certificat d'éthique. Ce dernier a été émis le 17 février 2012 pour une durée d'un (1) an avec le numéro CER-12-177-06.07.

Aussi, un élément non négligeable entre en ligne de compte. En effet, l'auteur lui-même possède des connaissances musicales et a suivi des programmes de formation en direction d'orchestre. Ce dernier devra donc faire fi de son bagage, afin de ne pas être biaisé lors des entrevues, de la sélection des données et de l'interprétation de ces dernières. Un immense recul a été effectué assurant ainsi un maximum d'objectivité quant à l'analyse des éléments recueillis et ne traite que des éléments communicationnels motivant la présente recherche. De plus, toujours en lien avec l'auteur du présent mémoire, soulignons que les chefs d'orchestre sélectionnés à titre de participant(e)s ne dirigent pas les ensembles dans lesquels l'auteur agit à titre de musicien.

Résultats

Nous verrons ici les éléments d'analyse tirés des entrevues effectuées auprès des différents chefs d'orchestre. Il s'agit de mettre ensemble les éléments soulignés par les participants lors des entrevues et d'y faire ressortir les ressemblances et les divergences. Nous commencerons par lier les profils des chefs et leurs parcours. Ensuite, nous traiterons de leurs façons de voir leur travail de chef proprement dit, c'est-à-dire le cœur des tâches qu'ils se doivent d'accomplir. Nous passerons également en revue leur vision respective de la relation entretenue avec les musiciens qu'ils dirigent. Finalement, nous aborderons la notion de rétroaction (*feedback*) et verrons les chefs reconnus desquels ils s'inspirent dans leur travail.

Profils

Tous les chefs participant à cette recherche ont commencé leurs études musicales avant l'âge adulte. Nous remarquons que pour les gens qui ont fait leurs premières armes avec un instrument à cordes comme le piano ou le violon, ceux-ci ont commencé entre trois et 10 ans. C'est le cas pour les chefs Gabrielli, Gounod, Praetorius, Rossini, Mozart, Varèse, et Pachelbel. Pour les autres, leur premier contact avec des instruments de musique s'est fait au secondaire avec un instrument d'harmonie⁴.

⁴ Instruments d'harmonie : instruments que l'on retrouve dans une formation musicale appelée harmonie qui signifie orchestre à vent. On y retrouve également des percussions, des contrebasses (ou basses électriques) et, de façon sporadique, un piano.

Notons également que 13 des 14 participants possèdent une formation universitaire avancée dans le domaine de la musique et que certains d'entre eux ont effectué de hautes études plus spécialisées en direction d'orchestre. En effet, Purcell, Gabrielli, Gounod, Praetorius, Rossini, Finck, Pachelbel et Chostakovitch, ont fréquenté des établissements d'enseignement supérieur dispensant des programmes d'études en direction d'orchestre tant au Canada qu'ailleurs dans le monde (surtout en Europe et aux États-Unis). Pour les autres (sauf Varèse), l'apprentissage de la direction d'orchestre s'est fait un peu plus sporadiquement pendant leur carrière avec des classes de maîtres (*Master Class*) ou lors de stages intensifs. Varèse se qualifie lui-même d'autodidacte, car il compose, arrange et dirige sans avoir de formation universitaire.

Pour l'ensemble des chefs d'orchestre rencontrés, ils ont au moins 10 années d'expérience en tant que chefs (ensemble de musiciens amateurs ou professionnels). Les plus expérimentés pratiquent la direction ou l'enseigne depuis plus de 40 années.

Notons maintenant quelques-unes des motivations qui ont poussé ces participants à s'orienter vers la direction d'orchestre :

- Faire de la musique d'ensemble même si l'instrument principal pratiqué par le participant ne le permet pas.
Permet donc une interaction avec les autres musiciens;
- Un intérêt marqué pour les différents sons et une curiosité à tout mettre ensemble;
- Faire sortir l'aspect *leader* et la personnalité de meneur;
- Liberté d'interprétation d'une œuvre;

Le tableau de la page suivante résume brièvement les éléments ci-haut mentionnés en plus de démontrer ce que font les participants aujourd'hui.

Tableau 3

Profils professionnels et scolaires des chefs participants

Chefs	Début ⁵	Scolarité / Formation		Années d'expérience	Motivations	Aujourd'hui
		Instruments	Direction			
Purcell	11 ans (orgue)	Universitaire (Doctorat)	Universitaire (Europe) (Doctorat)	30 ans / temps plein	« Je suis un gars d'équipe » Musique d'ensemble.	Direction d'orchestres mondialement reconnus
Gabrielli	Primaire (violon)	Universitaire	Universitaire / stages (États-Unis)	10 ans / temps plein	Intérêt pour tous les instruments. Musique d'ensemble.	Direction d'orchestres mondialement reconnus
Gounod	10 ans (piano)	Universitaire (Europe) (Maîtrise)	Universitaire (Europe) (Maîtrise)	45 ans / temps plein	Transmission fidèle du message du compositeur.	Direction d'orchestres professionnels et enseignement supérieur en direction.
Liszt	14 ans (percussions)	Universitaire (écriture)	Étude, stage (Europe)	40 ans / temps plein	Musique d'ensemble. Libre d'interprétation	Direction d'orchestres professionnels et enseignement supérieur en direction.
Praetorius	Entre 5 et 7 ans (piano)	Universitaire (Doctorat)	Étude, stage (États-Unis)	25 ans / temps plein	Musique d'ensemble. Interactions avec d'autres musiciens.	Direction d'orchestres mondialement reconnus.
Rossini	5 ans (violon)	Universitaire	Universitaire (États-Unis) (Maîtrise)	18 ans / temps plein	Préfère la musique symphonique. Musique d'ensemble. Liberté d'interprétation.	Direction d'orchestres mondialement reconnus.

⁵ Début : cette colonne indique l'âge (ou la période) auquel le participant a commencé la pratique de la musique.

Tableau 3

Profils professionnels et scolaires des chefs participants (suite)

Chefs	Début	Scolarité / Formation		Années d'expérience	Motivations	Aujourd'hui
		Instruments	Direction			
Stravinsky	13 ans (trombone)	Universitaire (Maîtrise)	Études et stages	25 ans / temps partiel	Musique d'ensemble Liberté d'interprétation Progression des amateurs	Direction d'ensembles amateurs, enseignement au secondaire
Tchaïkovsky	13 ans (clarinette)	Universitaire	Aucune	25 ans / temps partiel	Musique d'ensemble Progression des amateurs	Direction d'ensembles amateurs, enseignement
Mozart	Primaire (piano)	Universitaire	Aucune	20 ans / temps partiel	Direction chorale Mettre les voix ensemble Liberté d'interprétation	Direction de chorales enseignement et arrangements
Finck	13 ans (clarinette)	Universitaire	Universitaire Stages	10 ans / temps partiel	Transmission fidèle du message du compositeur. Liberté d'interprétation.	Direction d'ensembles amateurs, enseignement au secondaire.
Varèse	5 ans (piano)	Collégial	Aucune	10 ans / temps plein	Sa propre interprétation de compositions, arrangements	Direction d'ensembles semi-professionnels
Pachelbel	3 ans (piano)	Universitaire	Universitaire (États-Unis) (Maîtrise)	20 ans / temps plein	Musique d'ensemble Liberté d'interprétation.	Direction d'ensemble à vent, enseignement universitaire.
Chostakovitch	13 ans (perc.)	Universitaire	Universitaire (Maîtrise)	10 ans / temps plein	Musique d'ensemble Liberté d'interprétation Passionné d'orchestration	Direction d'ensembles à vent, enseignement universitaire et collégial.
Rachmaninov	14 ans (tuba)	Universitaire (Maîtrise)	Aucune	15 ans / temps plein	Enseignement universitaire. Transmission fidèle du message du compositeur.	Direction d'ensemble à vent, enseignement universitaire.

Le chef et son orchestre

Avant même de poser les pieds sur un podium devant plus d'une cinquantaine de musiciens, les chefs d'orchestre doivent se préparer. Chacun des 14 chefs participant à la présente étude a son propre plan de travail. Cependant, tous se mettent d'accord sur le fait qu'il faut être très bien préparé avant même la première répétition d'une œuvre avec les musiciens.

À la suite des entrevues effectuées auprès des participants, nous pouvons constater qu'il y a trois grands moments relatifs à la prestation d'une œuvre musicale devant public :

1. Le travail préalable (relié à la relation P – C du modèle de base);
2. Les répétitions (reliées à la relation C – O du modèle de base);
3. La prestation devant public.

Dans le cadre de la présente recherche, les aspects concernant la prestation devant public ne seront pas traités. En effet, cet élément ne fait pas partie du modèle de départ.

Le travail préalable

« Le gros du travail c'est assez solitaire, parce qu'une grande partie de mon temps est passée sur l'étude de mes partitions » nous indique Purcell. En effet, ce dernier annonce ce que la majorité des participants nous ont également souligné sur ce moment du travail. Pour Praetorius, le travail « part bien avant les répétitions. Le premier travail c'est le contact avec la partition, l'analyser [...]. Faut jamais oublier que le départ de

tout ça, c'est l'inspiration du compositeur ». D'ailleurs, c'est aussi cet élément qui ressort comme point de départ chez bien des chefs. Aussi, Gounod insiste sur cet aspect :

Le travail préalable, c'est d'aller au fond dans la compréhension de ce que veut le compositeur. C'est-à-dire l'expression, le style, le son approprié à la composition de l'œuvre. Tout cela doit être clair dans notre tête avant de se présenter devant l'orchestre.

Chostakovitch et Tchaïkovsky, quant à eux, se sont même commis à établir une proportion du travail à faire en tant que chefs. D'un côté, Tchaïkovsky nous dit que « devant l'orchestre, il reste 10% du travail » après avoir fait une analyse complète de l'œuvre. Ce qui sous-entend que 90% du travail se fait avant la première répétition. De l'autre côté, Chostakovitch indique qu'« une fois choisie (l'œuvre), il y a beaucoup d'étude du score à faire. Cette étude représente donc plus de 80% du travail. C'est le seul moyen de communiquer ce que l'on veut de l'orchestre ». Ce dernier pousse la métaphore à dire qu'il faut « vivre avec la partition et voir ce que je peux faire avec le langage du compositeur ». Rachmaninov ajoute qu'« il faut étudier la partition avant d'être sur le podium. Rencontrer un compositeur, c'est rencontrer une personnalité musicale, une technique de composition, un langage, des intentions. C'est repasser tout le processus de recomposition de l'œuvre ».

Qu'en est-il donc de ce travail préalable? Comment un chef se prépare-t-il à la première répétition d'une œuvre? Au départ, c'est une question de choix personnel. Stravinsky souligne qu'il est important d'aimer la pièce. Abondant dans le même sens, Tchaïkovsky ajoute qu'il faut « trouver le répertoire qui plaît au public, aux musiciens et

à moi. Si le répertoire ne me plaît pas, ça va paraître dans mon travail et ça ne donnera pas nécessairement un bon produit ».

Ensuite, nous pouvons dire que le travail du professionnel de la musique commence. « Il faut comprendre la structure du score (de l'œuvre) afin de se faire une image claire de ce que l'on veut. Il faut toujours se raccrocher au message du compositeur » nous rappelle Gabrielli. Un chef d'orchestre est un interprète lorsqu'il dirige une œuvre qui n'est pas une de ses compositions. Donc, « comme tout interprète, c'est approcher une œuvre, de prendre des décisions d'interprétation face à cette œuvre », indique Rossini. Ce dernier ajoute que l'orchestre est l'instrument du chef et, en ce sens, la lecture d'une œuvre en est ressentie.

Cette compréhension d'une œuvre se fait sur deux aspects généraux qui sont les points de départ de l'analyse de l'œuvre, du travail préalable :

1. L'aspect objectif
2. L'aspect subjectif

Notons que, chez certains chefs, le travail effectué sur ces deux aspects peut se faire simultanément et chez d'autres, séparément. Nous découperons ici ce qu'ils impliquent.

Le premier aspect implique toutes les connaissances théoriques nécessaires aux musiciens. Nous parlons donc ici du bagage « académique » du chef. Il s'agit de regarder dans l'ensemble les notes, la tonalité, les indications du compositeur, le style,

les articulations, les phrasés, etc. Ces éléments, et bien d'autres sont importants afin d'avoir une image claire de l'œuvre « d'avoir une idée de comment ça va sonner. C'est là que mon bacc (sic) en écriture est très utile » souligne Praetorius. Chostakovitch image cette analyse de l'œuvre en disant que « je décortique au niveau intellectuel, la grammaire de l'œuvre, la théorie. Il faut savoir ce que ça peut représenter ». Rachmaninov ajoute que « le chef doit décoder le texte, les petites boules sur le papier blanc et transmettre l'émotion, ce que le compositeur veut transmettre ». Comme les œuvres peuvent être écrites sous différentes formes telles que les symphonies, les concertos, les sonates, les marches, il faut d'abord avoir une vue d'ensemble de l'œuvre. Rachmaninov commence par avoir cette vue d'ensemble en regardant les différents sections et mouvements qui la composent.

En somme, l'aspect objectif du travail préalable s'attarde sur la mathématique de l'œuvre, sur le texte écrit, sur les dessins que le chef et les musiciens ont en face d'eux. C'est là que le chef voit que l'œuvre comporte, par exemple, des mesures de quatre temps, qu'elle est écrite en ré bémol mineur ou que le compositeur a indiqué que le tempo est lent.

L'aspect subjectif, quant à lui, nous intéresse particulièrement, car c'est là où la relation de communication entre le chef et les musiciens de l'orchestre s'active un peu plus. En effet, un musicien n'a pas besoin de chef pour lui dire quelles notes jouer et

quelle est la valeur de ces notes. Ces éléments font partie du texte que le musicien a sur son lutrin. Quoiqu'important chez le chef pour la compréhension de l'œuvre.

Gounod compare le travail général à une photographie. « Une photographie sonore qu'on a en soi. On arrive devant l'orchestre, elle est encore brouillée. Le but, c'est de synchroniser notre image à celle de l'orchestre ». Un aspect souligné par plusieurs chefs est l'étude du contexte de composition. C'est-à-dire, le moment où l'œuvre a été composée et pourquoi? « Ça nous oblige à posséder une large culture musicale en tant que chef » selon Pachelbel. Ce dernier souligne ici l'importance de « tenir compte du contexte psychologique, sociologique, historique qui se transmet dans bien des œuvres ». De plus, Purcell abonde en ce sens. « Comme en ce moment je travaille Mahler, alors je relis sur Mahler. Ça aide à prendre des décisions sur l'exécution de l'œuvre ». En insistant sur le fait que son rôle de chef est d'être au service du compositeur, Rossini entre dans la même vision des choses. En effet, il souligne que ce rôle est :

De faire en sorte que les décisions interprétatives que le chef va prendre seront les plus cohérentes possible. Dans la vie du compositeur, qu'est-ce qu'elle (l'œuvre) veut dire? Il faut connaître tout le contexte qui influence le compositeur et le chef.

Stravinsky lui, travaille surtout avec des musiciens amateurs. Pour lui, le contexte de composition est tout aussi important, car il permet de mieux communiquer ses intentions aux musiciens. « L'explication de l'œuvre (en connaissance du contexte) aux musiciens leur permet de mieux comprendre pourquoi je prends telle ou telle autre décision ».

Poussant un peu plus l'importance de connaître le contexte et de posséder une large culture générale, Praetorius ajoute que la lecture d'une biographie du compositeur pourrait s'avérer nécessaire.

Ayant une bonne connaissance des méthodes de composition et d'écriture de l'époque à laquelle une œuvre a été écrite permet de voir où déroge le compositeur. Ça nous donne un indice quant aux intentions du compositeur. Notre rôle, c'est de retourner à la source d'inspiration du compositeur [...]. Nous sommes la courroie de transmission du message du compositeur à l'orchestre puis à la salle (le public).

Toutefois, Gounod apporte une certaine nuance quant à l'étude « sociologique » de la partition. En effet, ce dernier nous souligne qu'il « ne faut pas trop entrer dans les détails sociologiques, parce que la musique en soi est déjà complète. Elle reflète déjà l'état d'esprit par la forme et la tonalité, par exemple. Comme lorsqu'on récite un poème ». Nous voyons ici que ce chef laisse un peu plus de place à l'interprétation dans les différentes œuvres qu'il dirige.

Même si Varèse ne dirige que ses propres arrangements et œuvres, il apporte un point intéressant en soulignant que pour lui, « le travail préalable est fait lors de l'écriture de mon arrangement. Ça me permet de voir ce qui se passe et je passe aussi mon interprétation dans la façon d'arranger et d'orchestrer ». Nous pouvons également lier cette affirmation à l'idée de Chostakovitch qui, comme compositeur, « tout ce qui est préalable est fait. Quand je dirige mes œuvres, c'est comme être dans un gros « lazy-boy ». Environ 95% du travail est fait. J'ai juste à travailler le côté technique de la

direction dans mes trucs ». Il est alors évident que le message du compositeur est assez direct dans ces cas-là.

Les répétitions

Lors des répétitions, c'est la relation entre le chef et les musiciens (relation C - O) qui entre en jeu. Gabrielli nous raconte qu'il faut établir le rapport avec les musiciens dès le départ. « Il faut être capable de convaincre un groupe devant nous de la validité de notre idée. Il faut donc être convaincu soi-même » nous souligne-t-il en faisant référence à l'importance du travail préalable, pour avoir une bonne idée de ce que le chef veut comme interprétation. Selon Gabrielli, la mise en place de la relation entre le chef et les musiciens se fait dès la première fois où le chef atteint son podium.

Rossini utilise une forte métaphore. En effet, il souligne que le « rapport d'autorité s'installe immédiatement. La hiérarchie s'établit et c'est comparable à n'importe quel régime totalitaire, tout en restant dans le respect ». Par contre, il indique que ça peut être différent avec un chef invité. En effet, il peut arriver qu'un orchestre accueille un chef le temps d'un concert. « Un directeur musical installe le son de l'orchestre, un chef invité, c'est comme un *flirt* et s'adaptera un peu à ce qu'offre l'orchestre » ajoute Rossini. Ici, il fait la distinction entre un directeur musical, que l'on qualifie de chef en résidence et un chef invité qui n'est que de passage.

Il est intéressant de voir que, malgré cette relation qui peut sembler unidirectionnelle, il y a une place pour les musiciens. « Malgré l'image sonore qu'on a comme chef, on va écouter ce que les musiciens font, car en contexte professionnel, ceux-ci peuvent avoir une expertise intéressante », indique Rossini. En ce sens, Tchaïkovsky laisse « une marge de manœuvre d'interprétation aux musiciens, car ils ont quelque chose à dire. [...] C'est un dialogue, car les musiciens forment mon instrument ». Purcell aussi laisse un peu de place aux professionnels qu'il dirige. « Je laisse tout de même une certaine marge de manœuvre aux musiciens, car ils sont aussi professionnels. Je n'arrive pas avec une image figée de l'œuvre ».

Quelques chefs évoquent la notion de charisme et son rôle dans la construction d'une relation de confiance avec l'ensemble.

Il doit y avoir un lien de confiance mutuel. Ça s'installe au fil du temps. Pour moi, le véritable charisme vient d'une expérience de vie qui suscite le respect, une attention, qui transmet un savoir dans ce qui est partagé. [...] Le chef doit être en mesure de manipuler pour susciter des actions positives pour construire la relation de confiance. (Rachmaninov)

Finck ajoute que « la chimie doit s'installer ». Chostakovitch souligne également que tout débute avec le charisme. « Le charisme n'est peut-être pas très bien défini, mais ça part de là; de ce que la personne dégage comme chef. Je parle ici de son énergie communicative. Pour moi, le charisme découle de la passion ».

Un autre aspect de la relation qui s'établit entre le chef et les musiciens est le temps que dure la relation. Praetorius indique qu'avec l'orchestre où il est en résidence,

« les musiciens me connaissent et je les connais aussi. Ils savent ce que je veux déjà. Une bonne partie du travail est donc déjà fait ». Purcell abonde en ce sens. Il souligne que c'est plus facile avec des orchestres où il est habitué de diriger, « car les musiciens savent à quoi s'attendre de moi et l'inverse est aussi vrai ». Pachelbel estime qu'une relation optimale entre un chef et les musiciens d'un ensemble peut se construire en quelques années. « Il faut entretenir une bonne relation avec les musiciens qui sont d'abord des collègues musiciens (sic). Quand on entre dans une formation, ça commence à être ta gang après 3 à 5 ans ».

Une fois cette relation amorcée, et ce même avant le premier coup de baguette, certains chefs débute par « un discours d'avant match pour encourager surtout chez les amateurs et leur donner quelques indications avant de commencer à jouer une pièce » nous raconte Stravinsky. Pour d'autres, c'est d'abord faire une première lecture (musicale) de la pièce avec les musiciens, afin de se donner une idée sonore réelle. Ici, c'est la façon dont le chef transmet sa lecture de l'œuvre aux musiciens de par sa gestuelle.

Rachmaninov indique que la façon de diriger reste tout de même personnelle. « On transmet notre lecture de l'œuvre par nos gestes, bien sûr. Oui, il y a des gestes universels, mais c'est quand même individuel comme geste. Par exemple, Karajan semble diriger l'émotion beaucoup plus que la mesure ». Il ajoute que si nous sommes

devant 10 chefs différents face à une même œuvre, nous aurons 10 façons de voir l'œuvre.

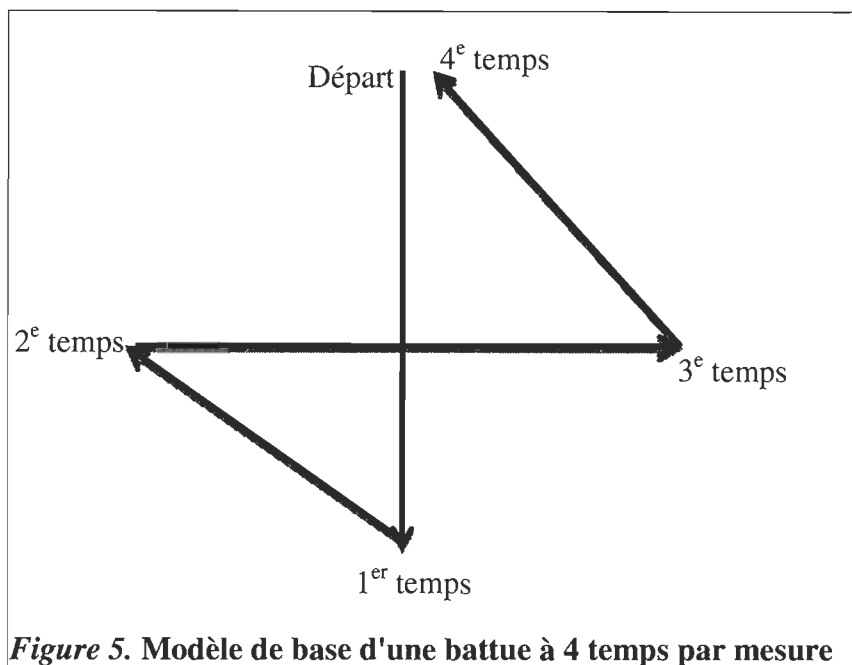
Bien des chefs soulignent qu'ils arrivent à passer leurs messages sans avoir recours à trop de mots. Ils se concentrent sur leurs gestes et sur leur façon de diriger l'œuvre pour indiquer aux musiciens comment jouer une pièce. Selon Pachelbel, « les bons chefs vont utiliser le moins de mots possible lors des répétitions. Ça doit se faire dans le geste, la transmission du message de la part du corps du chef ». Ce dernier illustre d'ailleurs sa lecture de l'œuvre :

Dans un geste relativement sobre et avec des répétitions où j'utilise le moins de mots possible. Il m'arrive toutefois de donner des exemples et des explications verbalement. Dans ce cas, j'utilise l'humour, car ça permet de garder les musiciens alertes et l'atmosphère de travail agréable.

Un fait intéressant concerne Purcell ; il nous dit :

Je suis allé en Amérique du Sud dernièrement et, même si je ne parle pas l'espagnol, j'arrive à passer le message que je veux dans une interprétation. C'est vraiment un langage universel et j'en ai eu la preuve, car j'ai réussi à me faire comprendre sans parler.

Rossini en ajoute en soulignant que « le processus de répétition, est de s'assurer qu'en concert, tout se passe dans le non verbal. Le code est le même ». Il ne faut pas oublier que, par exemple, dans une mesure à quatre temps, les gestes sont uniformes et il est reconnu que le premier temps est en bas, le deuxième est vers la gauche, le troisième à la droite et le quatrième vers le haut. Ce mouvement se fait avec la main droite tenant la baguette telle qu'illustrée à la figure 5 :



Cependant, toujours selon Rossini, « la façon de faire ces gestes est personnelle ». De plus, ce chef est de ceux qui croient que les répétitions doivent se faire avec le moins de mots possible. Tout se passe dans les gestes aussi selon Liszt et c'est « ce qui explique que le chef ne peut pas arriver pas préparé. Même à la première répétition de l'œuvre ». D'ailleurs, Gounod ajoute qu'« on essaie d'avoir le son qu'on veut [obtenir] avec les gestes, mais au-delà des gestes, il faut expliquer verbalement ». De plus, ce dernier nous ramène à la notion de messenger du compositeur et au fait qu'il « faut rester humble devant le compositeur, car c'est lui qu'on met de l'avant dans l'exécution de l'œuvre pas nous comme chef ».

Finck nous donne ici un exemple de geste qui pendant les répétitions pourrait se passer d'explication :

Lorsque je dirige et que je veux une nuance plus douce, je rapproche mes bras près de mon corps et je fais de plus petits gestes. Ça indique une certaine délicatesse et de la retenue dans le son et les musiciens font en sorte d'être cohérents avec ce que je fais.

Praetorius ne parle que très peu lors des répétitions. Selon lui, « ça force les musiciens à rester actifs et attentifs au langage corporel et au non-verbal ». De plus, il ajoute que la façon d'illustrer son interprétation se base, comme les autres chefs, sur des gestes universellement reconnus. « Lorsque j'enseigne et que je dis aux étudiants de diriger les mains dans leurs poches, c'est pour les sensibiliser à utiliser tout leur corps ».

L'approche de Varèse lui, sort un peu des sentiers battus. En effet, ce dernier écrit et arrange spécialement pour son ensemble. Il indique qu'il transmet sa lecture de l'œuvre ainsi :

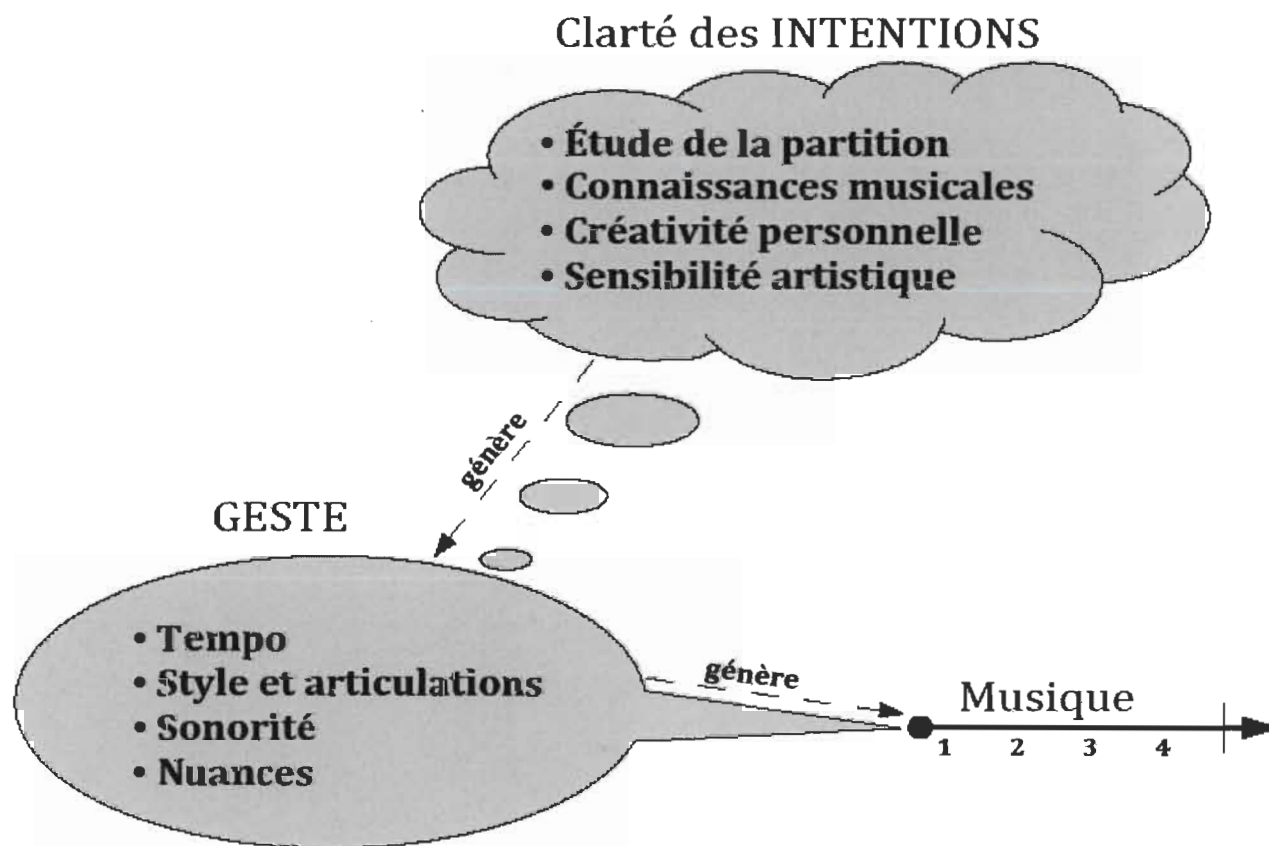
Par écrit, car je suis l'arrangeur, c'est ma partition. Je mets presque tout sur papier. C'est mon batteur qui me sert de métronome et je dirige plutôt les *cues*. Par contre, si je n'ai pas trouvé une façon précise d'écrire une émotion, je vais être en mesure de la diriger lors de la prestation. Ça comble ce que je n'ai pas pu mettre sur papier.

Si nous nous concentrons plus spécifiquement sur les gestes du chef d'orchestre envers les musiciens, nous savons qu'il s'agit, à la base, de battre la mesure selon la vitesse (le tempo) désirée. De ces différents codes déjà établis (battre les mesures de 2, 3, 4 temps, par exemple), il y a l'insertion de ce qui est plus subjectif quant à l'interprétation de l'œuvre. Cet aspect, relié à l'émotion qui doit être transmise, se reflète dans la façon de battre la mesure selon ce qui est décrit plus haut. Les chefs font alors

une distinction entre les faits et les instructions. Rossini explique, en montrant une partition à l'auteur :

Cette note est un fa dièse et est la première note d'un triolet jouée par les premiers violons. Je ne peux pas dire que ça sera joué par les altos; c'est un fait. Par contre, le *f* est *forte* comment? Cela est donc une instruction, car ça laisse place à l'interprétation.

Le modèle de la page suivante (Dagenais, 2011) résume bien d'où vient le geste. D'ailleurs, Gabrielli souligne que « le geste précède toujours un peu la mesure qui s'en vient. Il faut « prendre le temps » de montrer aux musiciens la façon de jouer ce qui s'en vient ». Le repère visuel est donc le chef; non seulement dans le tempo, mais aussi dans l'intention et la façon de jouer les notes chez les musiciens. Selon Rachmaninov, « ce qui fait le son, c'est l'intention derrière le geste. Un geste peut être moins clair, moins habile physiquement, mais il y avait un son au bout du geste ». De plus, ce dernier ajoute que respirer avec les musiciens aide à la précision d'exécution. « Par exemple, respirer avec le geste, car mon intention précède mon geste. Le temps de préparation (le temps avant l'attaque de la première note), c'est avec les yeux ». D'ailleurs bien des chefs soulignent l'importance de garder un contact visuel avec les musiciens. Chostakovitch ajoute d'ailleurs, en lien avec le modèle Dagenais (2011) que selon lui, « juste dans le temps de préparation, tout y est. Toutes les intentions du chef sont là. Cela rend la communication plus claire ».



Dagenais (2011)

Figure 6. Modèle Dagenais

L'émotion musicale

Selon Stravinsky, « L'émotion d'une œuvre se transmet d'abord dans la gestuelle de base ». Aussi, si l'on revient sur la distinction entre les faits et les instructions, Rossini est convaincu que « le corps devient le véhicule de la conception musicale. Le chef est présenté avec un texte qui comporte des faits et des instructions [...] et il doit gérer la balance entre les sections de l'orchestre ». Les chefs s'entendent sur une utilisation minimale du langage verbal. Ils doivent se concentrer sur les gestes et le corps lorsqu'ils sont en situation de direction devant des musiciens.

Selon Tchaïkovsky, « C'est dur à dire. Ça dépend comment on le vit, la façon dont tu vas le chercher, le dire ». Ce dernier est de ceux pour qui le geste est beaucoup plus clair que la parole. Il ajoute même que « tu pars, puis l'orchestre embarque dans ce que tu fais, ça te *boost* et ça continue de même ». Tout cela, sans parole ou précision verbale. Pachelbel spécifie que c'est plus facile « une fois qu'on a la maîtrise des musiciens de l'orchestre que le chef peut plus se laisser aller dans l'interprétation gestuelle de la pièce en question ». De plus, comme quelques autres chefs d'ensemble à vent, il lui arrive même de travailler son interprétation avec le compositeur de l'œuvre. Il indique donc que ce dernier « peut nous expliquer lui-même d'où vient la pièce; comment il a été inspiré ». Aussi, nous revenons toujours au souci de transmettre l'information, l'émotion ou le message que le compositeur veut lui-même rendre au public.

Malgré le fait que Rachmaninov enseigne la direction d'orchestre, il soutient tout de même que la transmission de l'émotion ne s'enseigne pas. « On fait plutôt apprendre à nos étudiants comment comprendre une œuvre. On peut l'encourager à découvrir son potentiel de communicateur, l'inspirer à écouter ».

Étant donné que l'orchestre devient l'instrument du chef, le participant Praetorius souligne « que cela se fait surtout par le non-verbal. C'est le langage corporel qui nous permet de transmettre notre vision, notre lecture et compréhension du compositeur, de l'œuvre » précise-t-il. Selon Liszt, bien des éléments ne sont pas inscrits dans la partition. « Même si on engage les meilleurs musiciens, ils doivent se fondre dans la masse et c'est par nos gestes que ça se passe ». De plus, ce chef insiste sur le fait qu'il faut bien connaître les techniques de base des battues possibles. D'ailleurs, à l'instar du chef Rachmaninov, Liszt indique que « c'est surtout ça (les techniques) qu'on tente de faire lorsque j'enseigne aux jeunes. [Je veux] leur permettre de bien assimiler ces techniques ».

Il est important qu'un fait soit clair. Selon Gounod :

Il n'y a qu'une seule interprétation et c'est celle du chef. Comme je le disais plus tôt, plus on est clair dans l'image de l'œuvre, plus c'est facile pour les musiciens de penser comme nous. C'est ce qui unifie la conception et le son.

Encore ici, ce chef souligne la notion d'image sonore dans son jeu. « Si vous avez une image sonore d'un passage, tout votre corps, toute votre personne devient cette image sonore. Le geste qu'on fait doit ressortir de ce qu'on veut obtenir ». L'émotion

d'une œuvre se transmet dès la première seconde où le chef s'installe et effectue son temps de préparation. Chostakovitch le souligne littéralement en ajoutant que, malgré toute l'importance accordée à ce temps de préparation, « il est important de rester sobre dans le geste pour s'assurer de son efficacité. L'exagération donnera un résultat tout aussi exagéré qui est peu souhaitable ».

Stravinsky, œuvrant surtout avec des musiciens amateurs, souligne que, même s'il est de ceux qui croient en la moindre utilisation de la parole, « je tente quand même d'expliquer mon image sonore à ma gang. De plus, je dois faire attention, car si je suis tendu, les musiciens vont me donner un résultat tendu; ça paraît ». D'ailleurs, il faut garder un naturel selon Mozart. « Je ne suis pas quelqu'un d'expressif, alors je me vois mal m'extérioriser quand je dirige. [...] Si je dirige faux, c'est jouer faux et le chœur va le savoir. Il est important de rester fidèle à soi-même ». Finck souligne aussi l'importance de l'image. « Je trouve important d'être capable d'imager concrètement un résultat auditif un peu plus abstrait ». Notons que ces chefs, soit Stravinsky, Mozart et Finck travaillent surtout auprès de musiciens amateurs. En général, les chefs qui travaillent avec des amateurs utilisent des explications verbales plus souvent que ceux ne travaillant qu'avec des ensembles de musiciens professionnels.

Gabrielli, qui se qualifie lui-même de jeune chef, souligne que souvent, tout dépend de la relation de confiance et de la « chimie » qui s'est installée entre les musiciens et le chef. Pour lui, afin de transmettre l'émotion d'une œuvre, il faut « avant

tout [gagner] la confiance des musiciens; surtout pour un jeune chef. Pour les chefs plus expérimentés, ça fonctionne dès le début la plupart du temps ».

Les obstacles

Dans tout modèle de communication, il y a toujours une place pour le bruit, les interférences et les obstacles à la situation communicationnelle. La relation entre l'ensemble d'un orchestre et son chef ne fait pas exception. Nous traiterons donc de ce que peuvent être ces obstacles. La baguette peut-elle brouiller la communication même si on la considère comme un outil de précision? Et qu'en est-il du lutrin du chef pendant les concerts? Y a-t'il d'autres éléments qui pourraient être considérés comme un obstacle?

La grande majorité des chefs dirige avec une baguette et tous s'entendent pour dire que c'est le prolongement du bras. Cet outil permettrait une précision rythmique et une économie de geste. Purcell indique que :

La principale utilité de la baguette, c'est surtout un point de repère chez les musiciens. On peut communiquer plus facilement certaines intentions avec la baguette. Par exemple, le *brake à bras*, c'est-à-dire la baguette vers les bas, c'est le frein et l'orchestre répond très bien à ce message pour ma part.

De son côté, Pachelbel vante les qualités de précision quand il dirige avec la baguette. « Ça peut aller avec une certaine école de pensée, mais quand je cherche un contact plus humain avec les musiciens, je laisse la baguette et je dirige seulement avec mes mains », ajoute-t-il. Chez Tchaïkovsky, la baguette accentue la précision, mais ne

transmet aucune musicalité. « Il m'arrive de mettre le bâton de côté dans un deuxième mouvement (plus lent et langoureux) ». Rossini explique comment la baguette permet une économie de geste. « C'est un outil de communication parce que la baguette amplifie le geste (et donne un exemple à l'auteur). Déjà là, ça ajoute une possibilité de plus haut niveau du répertoire de gestes ». De plus, Gabrielli indique qu'il est très difficile d'être précis sans baguette. Pour ce dernier, c'est un bon outil avec lequel il faut apprendre à travailler adéquatement. « C'est un apprentissage, c'est toute une technique de travailler avec la baguette. Autant qu'un instrumentiste doive passer bien du temps avec son instrument, il faut donc travailler pour être des plus à l'aise avec son instrument (l'orchestre) ».

Selon Rachmaninov, utiliser ou non la baguette est un choix. Il cite alors en exemple Kurt Masur et Pierre Boulez qui dirigent sans baguette et avec une technique différente. « Par contre, Masur, des fois, sort un doigt qui peut lui servir de baguette, du moins, c'est ma perception ». Cependant, que les chefs dirigent avec ou sans baguette, « il faut s'assurer que la communication soit efficace ». Généralement, les baguettes utilisées mesurent en moyenne 30 cm. Cependant, le choix d'un bâton plus long peut s'avérer une option. De plus, Rachmaninov précise que « dans une place lente dans du Wagner, je vais prendre une plus grande baguette. Ça me permet de transporter le son d'un temps à l'autre de façon plus précise ». Rachmaninov insiste d'ailleurs sur le fait que le chef se doit d'être clair dans ses intentions.

Même si nous avons l'image qu'un chef de chœur travaille sans baguette, Mozart (principalement chef de chœur) en utilise une. « J'utilise une baguette surtout en concert. Ça ajoute de la précision. Par contre, je la mets de côté dans des pièces plus lentes où l'expression musicale prime plus que la précision rythmique (dans un style choral, par exemple) ».

Nous savons que la baguette fait partie d'un certain décorum; ça fait partie des us et coutumes dans la musique savante occidentale, dite classique. Pour se distinguer, Varèse n'emploie pas de baguette :

L'étiquette que je veux donner à mon ensemble c'est tout sauf classique. Donc, je ne veux pas avoir le décorum classique du chef qui entre, qui serre la main, etc. Immanquablement, je n'ai pas la même réponse avec mon orchestre; par contre, la précision, je vais la chercher avec ma section rythmique.

De plus, Chostakovitch n'utilise pas de baguette lorsqu'il dirige de la musique contemporaine :

C'est un choix personnel. Il y a moins de phrases musicales dans du contemporain que dans du classique. Ne pas avoir de baguette me donne l'impression que je touche la musique directement avec mes mains. Par contre, l'absence de baguette nous force à être très précis dans le geste.

Praetorius souligne que « physiquement, ça peut mieux servir dans les grands orchestres. Elle joue un rôle très minime dans l'expression de ce qu'on veut transmettre ». Ce chef, qui enseigne également la direction d'orchestre, a trouvé un moyen pour faire développer le langage du corps afin de transmettre l'intention aux

musiciens. « Souvent, quand j'enseigne, je montre aux jeunes à diriger les mains dans les poches ».

Il n'y a pas seulement les musiciens qui se servent d'un lutrin. Le chef aussi utilise cet outil. Pas pour tous les chefs, mais pour la plupart, le lutrin est de mise. Malgré tout le travail préalable qui a été fait, avoir la partition devant soi lors de la prestation devant public peut donner un certain sentiment de sécurité.

« La partition n'est pas un obstacle, c'est un aide-mémoire. Si vous avez bien travaillé l'œuvre, ça va toujours être de [diriger de] quasi mémoire » indique Gounod. À ce titre, Chostakovitch ajoute que « j'aime l'avoir (la partition), car c'est comme une carte routière. [...] C'est comme une sécurité. Cependant, ça ne doit pas être une béquille ». De plus, abondant dans le même sens que Gounod, il indique qu'il ne faut pas perdre le contact visuel avec les musiciens. Pachelbel insiste également sur cet aspect. Pour ce dernier, avoir la partition devant soit (par conséquent, le lutrin) ce n'est qu'une sécurité avec des points de repère si, par hasard, il arrive quelque chose durant le concert. « Je ne considère pas que ce soit un mur mais il faut l'utiliser à bon escient. Il faut savoir s'en dégager car le contact est très important » ajoute-t-il.

Stravinsky quant à lui, ne croit pas que ce soit un problème physique. « Comme je garde mon lutrin assez bas, j'ai donc assez d'espace pour garder contact avec l'ensemble. De plus, le score est une référence pour moi ».

Chez d'autres chefs, c'est un peu différent. Même si « ce n'est pas un but de diriger par cœur, quand je peux le faire, c'est une liberté » nous raconte Purcell. Selon lui, le fait d'avoir un élément physique entre les musiciens et lui brouille la relation. « Même si on la sait par cœur, si on a la partition devant soi, on va être porté à la regarder. De plus, ne pas avoir de lutrin me donne une excellente liberté de mouvement », ajoute Purcell. Puis comme bien d'autres, Gabrielli rappelle l'importance de garder contact avec les musiciens en le liant avec l'interprétation transmise de l'œuvre.

Oui, ça peut être un obstacle (le lutrin), une barrière. Le danger c'est qu'on perde la ligne de transmission avec les musiciens. Il faut faire attention de ne pas garder la tête dans le score. [...] La partition ne devrait être qu'un outil lors des répétitions.

Varèse pousse la réflexion jusqu'à dire que la présence du lutrin peut « être un irritant ». Il ajoute même que « comme spectateur, de voir le chef la tête dans son lutrin, c'est un irritant. Donc, pour ma part, je mets le lutrin de côté ». Finck croit également que c'est une « barrière ». Il souligne qu'il « faut prendre le temps et faire attention lorsqu'on place le lutrin ».

Praetorius indique qu'il préfère diriger sans partition lors des concerts :

De toute façon, selon moi, on se doit de la connaître par cœur avant même d'arriver devant l'orchestre (la partition). J'ai plus de contact visuel quand je n'ai pas de partition. [...] Le non verbal passe mieux quand je n'ai pas de partition devant moi.

Par contre, il nuance ses propos selon l'œuvre à diriger. Il souligne que lors de l'exécution d'un concerto, donc d'une œuvre pour soliste accompagné de l'orchestre, avoir la partition devant lui peut s'avérer utile. « Je connais bien la partie d'orchestre, mais moins la partie soliste. Ça me sert donc de point de repère pour aider les musiciens de l'orchestre à jouer là où ils le doivent » précise-t-il.

Bilatéralité et rétroaction

Lorsqu'un geste est posé par un chef pour ses musiciens, il transmet un message. En l'occurrence, celui du compositeur. Il y a un geste puis un son en résulte. Tous les chefs nous indiquent que la rétroaction du schème de communication qui est installé est immédiate. D'ailleurs, il ne suffit que d'assister à un concert d'orchestre pour en être témoin. « Le *feedback* est immédiat et se transmet dans les autres sections, d'un musicien à l'autre, d'une section à l'autre » indique Liszt. Le chef raconte un peu la même chose en disant qu'il « entend immédiatement ce que les musiciens décodent de mes gestes ». Poussant la réflexion un peu plus loin, Stravinsky souligne qu'en plus de l'immédiat du *feedback*, « le son du groupe change quand je *trip* et je me ferme les yeux. Ils savent alors que tout va bien et cela se ressent dans l'exécution ». Ici, ce chef refait un lien entre la relation de confiance-chef-musiciens et la qualité de la rétroaction. Finck ajoute, dans cet ordre d'idée, qu'il faut savoir être attentif à ce que les musiciens renvoient comme musique.

Gabrielli précise que « mon geste influence la façon de tenir un archet chez un violoniste, par exemple. Il faut donc être clair dans nos gestes et le *feedback* est immédiat ». Comme les chefs sont à l'écoute de leurs musiciens, Purcell nous revient avec cette notion. « Le *feedback* est instantané. Mais il faut être à l'écoute de ce que les musiciens font aussi, car je suis ouvert à ce que les musiciens vont donner comme interprétation ». Utilisant une image plus forte, Pachelbel dit qu'« on le sait tout de suite, car le son nous arrive en pleine face ».

Chostakovitch nous indique que les musiciens peuvent même user du regard pour confirmer une indication non verbale. « Par un regard, je peux me tourner vers un musicien ou une section pour confirmer la teneur de mon geste et les musiciens me renvoient un signe pour confirmer qu'ils ont compris en pleine exécution ».

De son côté, Tchaïkovsky enregistre ses répétitions. « J'enregistre beaucoup [...] pour mieux entendre à tête reposée ce qui s'est passé et que j'ai peut-être manqué lors de la répétition. Ce qui me permet de vérifier les réponses à ma gestique ».

Relation triadique (P-C-O)

« Je suis de ceux qui pensent qu'un chef peut apporter un son différent à un orchestre. On entend la différence entre les chefs, même si c'est le même orchestre » nous dit Gabrielli. Cette affirmation rejoint Pachelbel qui indique que « oui, ça change si on change de chef, mais on a le même ensemble et la même œuvre ». Cependant, ce

dernier apporte une observation non négligeable quant à la relation qui doit être établie entre les musiciens de l'orchestre et le chef. S'il y a un changement de chef au sein d'un ensemble, « la relation peut être plus longue à établir mais mis à part le son de l'ensemble, l'interprétation (du chef) restera la même ». En reprenant l'image de l'orchestre comme l'instrument du chef qui le dirige, Praetorius indique :

Si je transporte une œuvre à un autre orchestre, ça ne sonne pas pareil car c'est comme changer d'instrument. Comme un violon qui change d'archet, par exemple. On peut reconnaître l'interprétation mais la grande différence, ça va être le son, même pour les orchestres professionnels comparables.

Rachmaninov ajoute :

Si on change un élément du triangle, il va y avoir un petit quelque chose de différent. Par exemple, si on prend l'OSM⁶ avec un chef différent, le son général sera reconnu OSM, mais nous pourrons établir une légère différence dans les tempi⁷, peut-être même dans l'équilibre entre les sections.

Chez les ensembles amateurs, cela semble différent. En effet, Stravinsky, travaillant surtout avec des orchestres amateurs, indique que :

Même si on change les musiciens de même calibre (sic), le son va changer avec un même chef, une même œuvre. Le chef doit alors s'adapter avec l'effectif qu'il a devant lui à cause de l'inégalité des forces, contrairement à un ensemble professionnel.

⁶ Orchestre symphonique de Montréal

⁷ Tempi est le pluriel de tempo (terme italien). Le tempo est la vitesse à laquelle la musique est jouée.

L'interprétation est subjective

Les chefs soulignent que l'interprétation complète d'une œuvre n'est faite qu'après avoir étudié non seulement la partition, mais également son contexte de composition. Comme bon nombre d'entre eux travaillent des œuvres de compositeurs qui ne sont plus vivants aujourd'hui, ils ne peuvent donc pas vérifier leurs interprétations du message du compositeur avec ce dernier, tout comme l'indiquait Pachelbel plus tôt.

Selon Gounod :

Nous ne sommes que le messenger du compositeur. Pour moi, une œuvre est complète seulement lorsqu'on l'interprète. Comme une pièce de théâtre. Comme messenger, on finit ce que Beethoven ou Mahler ont mis sur papier. Par exemple, on lit une lettre, je comprends à ma façon le message de la lettre. Un chef transmet cette compréhension aux musiciens.

À ce titre, Gabrielli, indique que « d'un chef à l'autre, c'est comme raconter une histoire, c'est dans la façon de la raconter ». Selon ce dernier, les choix qui s'offrent au chef pour travailler et interpréter une œuvre ne seront jamais pareil d'un moment à l'autre. D'ailleurs, Gounod nous revient en soulignant « qu'on n'est pas des machines, alors le côté personnel du chef entre toujours quelque part dans l'interprétation de l'œuvre. Dans la vie, la réaction face à une œuvre change avec ce qu'on a vécu comme être humain ». Par conséquent, un même interprète verra sa façon de voir une œuvre changée. Un peu dans la même veine, Finck indique que son travail « est de rendre la musique vivante. De donner un résultat tangible à la lecture d'une œuvre quelconque; rendre vivant quelque chose qu'il y a sur papier ».

Pachelbel explique sa pensée de l'œuvre comme suit : « une œuvre, ça évolue au fil du temps. Les choses ont changé, des choses qui se faisaient d'un niveau technique aujourd'hui sont changées et ça peut influencer la façon d'interpréter l'œuvre ». Ce dernier tient à préciser que « l'œuvre ne sera jamais terminée et fera toujours l'objet d'une interprétation unique d'un chef à l'autre, d'une époque de vie à l'autre ».

Le chef communicateur

Certains participants ont expliqué leurs façons de voir l'aspect communicateur du chef sans même que l'auteur mette ce mot dans la bouche des participants. Quelques chefs agissent à titre de juges lors de compétitions musicales et l'aspect communicateur est un élément important. Selon Rachmaninov, « ce que je juge surtout, c'est de voir le potentiel communicateur d'un geste ». Au même titre que Pachelbel qui se concentre sur « le *feedback* que donnent les musiciens par rapport à ce que le chef fait. Je ne juge pas l'interprétation, mais bien la relation qu'il y a entre le chef et les musiciens finalement ».

Gabrielli indique :

La communication c'est tout pour un chef d'orchestre. Que ce soit avec les gestes, les paroles ou avec le *management* dans les réunions. La communication est dans tout notre travail. Finalement, être capable de communiquer ce que l'on veut, c'est ce que l'on fait comme travail.

Pour Rossini, un chef qui est un bon communicateur c'est :

Celui qui arrive à en dire le plus de façon non verbale. Celui qui transmet le plus d'informations possible en amenant une imagination musicale au service du texte. [...] Quelqu'un qui amène une conception de l'œuvre et qui arrive à convaincre l'orchestre au grand complet, ce qui est rare.

Pour Praetorius, un chef qui est un bon communicateur est « un chef qui est capable de prendre le message d'un compositeur et que ce message se rende dans la salle. Peu importe la réaction du public ». Pour Tchaïkovsky, il n'est pas nécessaire de faire « des simagrées ou de se donner en spectacle. Il faut s'assurer que ce que l'on fait ne nuit pas aux musiciens ». Pachelbel se base sur le terme anglais *conductor* en expliquant que « c'est vraiment le conducteur, la transmission d'une communication ». Pour ce dernier, c'est amener l'ensemble là où l'on veut en peu de mots. De plus, il souligne que tout le travail préalable doit être effectué pour être en mesure de bien communiquer les intentions aux musiciens. « Il faut que l'image de l'œuvre soit claire dans son esprit. Par rapport au langage, il faut qu'il arrive à bon port ». Selon Mozart, le bon communicateur possède un certain charisme. « Il y en a qui l'ont de nature, d'autres où l'appréciation du chef se fait par ses compétences et par le fait qu'il valorise ses musiciens ».

Rachmaninov évoque un élément intéressant. Il enseigne la direction au niveau universitaire (voir tableau) et souligne que son cours de base en direction devrait s'intituler « les bases de la communication » au lieu de « les bases de la direction ». Il précise que « un cours de direction, c'est un cours de communication, ni plus, ni moins. On tente de voir ce qui fait que le geste est communicateur. Quel son est contenu dans un geste en particulier ». De plus, ce dernier considère son rôle d'enseignant comme étant d'amener les étudiants à découvrir leur côté communicateur. En accord avec les

participants précédents, Rachmaninov ajoute que « pour être un bon communicateur, il faut avoir une excellente compréhension de l'œuvre. Il faut comprendre l'œuvre ». Dans un même ordre d'idées, Chostakovitch évalue également des auditions pour de futurs étudiants en direction d'orchestre. Pour ce dernier, c'est de voir « à quel point il (l'étudiant) réussit à communiquer ce qu'il veut dans une pièce. De communiquer son intention sans parole ».

Nous avons modélisé les différents propos des participants. Le modèle de la page suivante résume la présente section du mémoire. Notons que le modèle de base, c'est-à-dire le triangle P-C-O y est présent et que les éléments l'entourant illustrent l'ensemble des résultats obtenus par les entrevues effectuées auprès des participants.

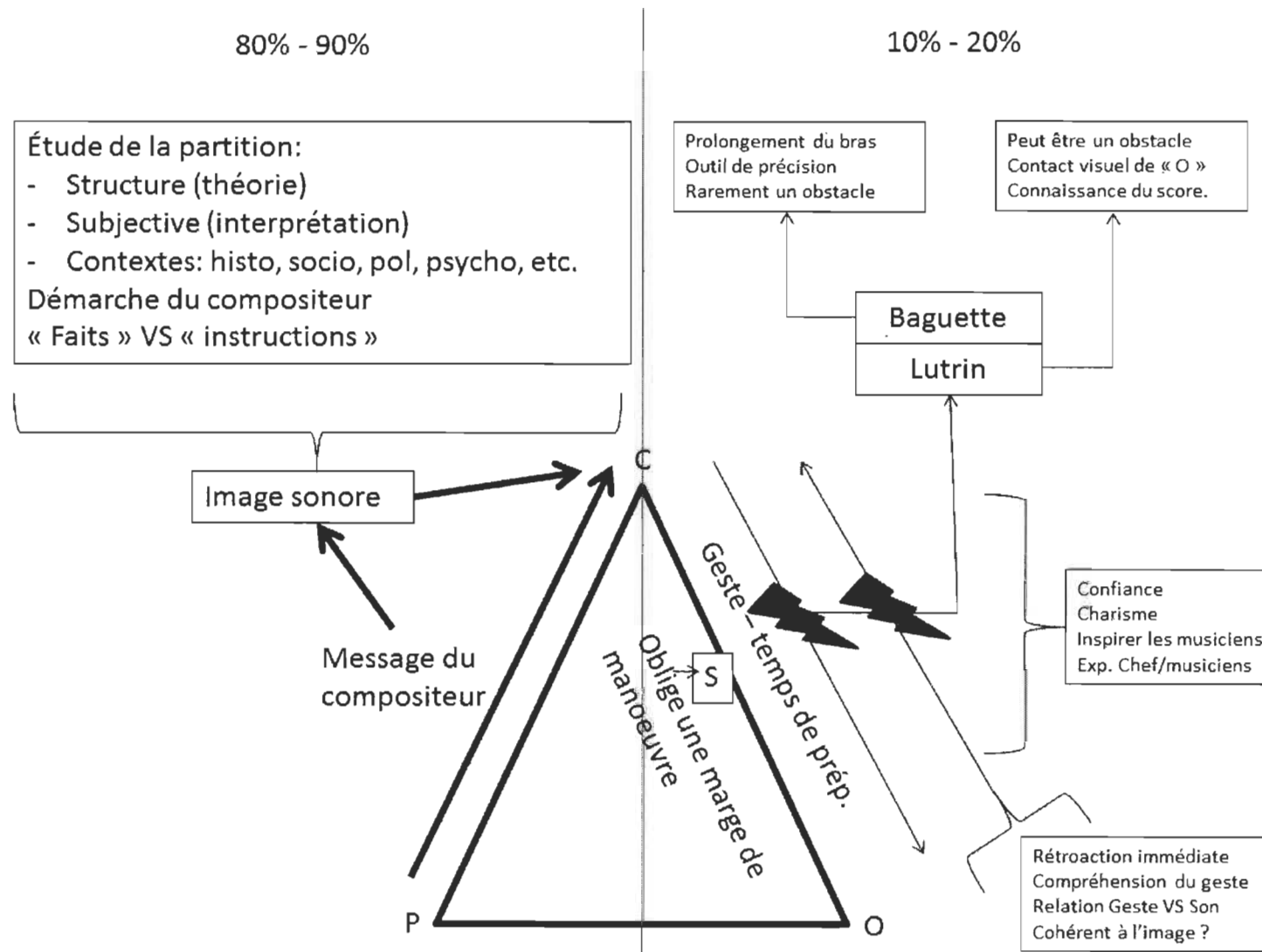


Figure 7. Modèle de base enrichi - Résultats

Dans le modèle que nous avons construit à la page précédente, nous avons toujours les trois (3) éléments du triangle de départ qui sont présents. Cependant, à la suite des discussions avec les chefs, l'élément « S » a été ajouté. Donc, voici ce qui en découle :

P = Partition (comme œuvre)

C = Chef d'orchestre

O = Orchestre (musiciens)

S = Soliste

Le « S » est nouveau car les chefs en font mention. Quelques fois, il arrive que dans certaines œuvres, un soliste doit être considéré. Pour tenir compte de la globalité de l'orchestre, nous parlons ici de « solistes passagers ». Nous entendons par cette expression un musicien qui exécute un passage solo dans une œuvre, et non pas un soliste à l'avant-scène comme dans les concertos accompagnés d'un ensemble. La ligne verticale traversant le modèle en son centre sépare le travail préalable précédemment décrit du travail en répétition avec les musiciens.

L'héritage intellectuel

Certains participants soulignent que l'apport de grands chefs n'est pas à négliger. En effet, bon nombre d'entre eux disent se baser sur le travail de certains grands chefs en plus des enseignements qu'ils ont reçus. Pour la plupart, c'est tout de même contextuel à l'œuvre qu'ils ont devant eux. « Ça dépend de l'œuvre, du compositeur, de l'époque. Si je pense à Pierre Monteux, il côtoyait Debussy et Ravel,

par exemple. Alors, quand il dirige ces œuvres, c'est crédible comme travail », nous souligne Praetorius. Pachelbel indique : « mon premier mentor c'est Marc David. Il est la base de tout ce que je fais. Par contre, je ne peux pas dire que j'ai un modèle en particulier, car ça dépend de l'œuvre, du compositeur ». Ce qui indique la même façon de voir les choses que notre participant précédent. D'ailleurs, ils ne sont pas les seuls. Chostakovitch ajoute : « mes préférences de certains chefs vont avec certaines œuvres. J'aime bien la vision de Karajan sur Beethoven, de Bernstein sur Mahler et de Boulez sur de la musique contemporaine, par exemple ». Enfin, quelques chefs mentionnent Leonard Bernstein comme étant un de leurs modèles. En effet, sans être leur seul « favori », Bernstein illustre la passion « peut-être un peu exagérée » selon Stravinsky, mais il s'en inspire tout de même. Pour Liszt, il ajoute que Bernstein avait « un charisme et une énergie très communicative ».

Certains participants vantent également Herbert Von Karajan, le légendaire chef de la *Berliner Philharmoniker* du milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1980. Ils parlent surtout de sa façon de voir la gestion d'un orchestre avec les musiciens. Son successeur est aussi cité en exemple : Claudio Abbado. Ces noms sont revenus souvent lors de nos entrevues. Par contre, les participants s'accordent pour dire que le tout dépend du message qu'ils veulent transmettre aux musiciens et, au final, au public. Rossini souligne, pour sa part :

Je me sers des interprétations des grands chefs, mais comme sources d'informations sur le travail à faire. [...] Mes idoles sont d'abord les compositeurs avant même les chefs. L'école de pensée d'Armenian en est une qui priorise le

compositeur. Il faut se dire que nous ne sommes que des interprètes et que nous devons servir le compositeur.

Praetorius en ajoute en indiquant qu'il « faut se dire que l'on reconnaît le compositeur et non l'interprétation du chef comme tel lorsqu'on écoute un ensemble ». C'est en ce sens que Gounod apprécie les chefs qui « se sont approchés du compositeur très clairement avec une lucidité et un son que je crois proche du compositeur ». En somme, les participants nous rappellent que leur travail doit se concentrer sur ce que le compositeur veut transmettre comme message, comme émotion.

Discussion

Nous profiterons de ce dernier chapitre pour établir les liens entre la problématique, le cadre théorique et les résultats. C'est ici que nous mettrons en évidence les éléments de réponses des participants présentés dans la précédente section afin d'effectuer les liens théoriques. De plus, pour mieux visualiser la fusion de ces différents chapitres, le modèle sera repris en y insérant les éléments théoriques.

Objectifs

La présente recherche a pour but de répondre à une question large, à savoir : comment le chef d'orchestre fait pour transmettre ce qu'il croit être la bonne interprétation d'une œuvre musicale à ses musiciens? Nous rappelons que nous n'avons pas la prétention de définir une méthode ou une technique de direction d'orchestre. Il s'agit plutôt de témoigner de ce qui se passe dans la relation qu'entretient un chef d'orchestre avec les musiciens qu'il dirige. Tous ont un ultime objectif : rendre une œuvre musicale au public. Pour ce faire, nous avons noté que le travail principal du chef d'orchestre se fait bien avant la première répétition.

Pour faire suite aux résultats, au modèle de base (triangle P-C-O) nous avons greffé les principaux éléments de réponses des participants. Il s'agissait alors de suivre ce qui ressortait des entrevues et s'assurer de lier le tout au modèle de base. Nous verrons plus loin que le même exercice a été fait avec les éléments théoriques.

D'ailleurs, que ce soit à l'intérieur des éléments de réponses des participants ou du cadre théorique, nous détaillons les relations existantes entre les différents angles du modèle de base.

Guides théoriques

Deux aspects théoriques ont attiré notre attention quant aux balises intellectuelles du présent mémoire. En effet, nous nous sommes arrêtés à la tripartition de Molino telle qu'expliquée par Nattiez (1975) et la *semiosis ad infinitum* de C.S Peirce expliquée par Fisette (1993).

Tripartition de Molino

En quelques mots, notons que ce modèle relie les trois (3) éléments du modèle de base. En effet, nous nous permettons d'y introduire les éléments de base comme démontré dans la section traitant du cadre théorique. Notre travail a été de replacer les éléments importants à l'intérieur de ce cadre.

Poiétique

Nous prenons la poiétique comme étant tout ce qui motive la réalisation de l'œuvre, comme expliqué plus tôt. Nous rappelons donc ici que pour la présente recherche, nous considérons le chef d'orchestre comme un créateur et un artiste à part entière.

Il y a trois moments qui existent du côté de la poiétique. Le premier de tous est décrit comme étant « la délibération de ce qu'il a lieu de faire » (Nattiez, 1975, pp. 51-52). Nous plaçons ici les mêmes éléments que Nattiez inclue dans son modèle (Nattiez, 1975, p. 60). En effet, tout le contexte de composition y est inclus. Les aspects de la préparation du chef d'orchestre y sont également. Rappelons que les différents participants soulignent tous l'importance de bien connaître le contexte dans lequel une œuvre a été écrite. Nous parlons ici du contexte « sociologique » du compositeur. Les chefs interrogés s'entendent pour dire que pour bien passer le message du compositeur, ils doivent comprendre le cadre dans lequel l'œuvre a été produite et dans quel but. Donc, nous voyons clairement que le premier moment de la poiétique se place dans la relation P – C du modèle de base. C'est là où le travail préalable est démontré et c'est au cours de ce travail préalable que les participants absorbent toute l'information qui leur est nécessaire quant à l'interprétation idéale. Ce que nous avons noté s'est avéré bien réel lors des entretiens avec les différents chefs rencontrés. De plus, la proportion que semble prendre cette étape est bien plus qu'importante de ce que l'on aurait pu penser au départ. Rappelons que des chefs estiment que le travail préalable demande 80% du temps de préparation.

Le deuxième moment de la poiétique est décrit comme étant l'« opération sur la matière extérieure ». Cette « opération » se passe lorsque le chef est devant l'orchestre pour la première répétition de l'œuvre au programme. C'est ici que le chef place son interprétation de l'œuvre. Il applique son travail préalable, teste ses intentions face aux

musiciens. Il en va donc de situer ce moment de la poiétique dans le lien partant du chef vers les musiciens de l'orchestre. Il transmet ses intentions aux musiciens.

Il existe aussi un troisième moment de la poiétique. Cependant, nous n'en tenons pas compte dans la présente recherche, car il s'agit de l'étape où l'œuvre est présentée devant public. Rappelons que cet aspect ne fait pas partie du travail effectué.

Esthétique

L'esthétique de la tripartition de Molino est résumée par Nattiez comme étant « la jouissance, la contemplation et la lecture de l'œuvre » (Nattiez, 1975, p. 52). Nous plaçons l'esthétique dans la rétroaction qui s'installe entre les musiciens et le chef. En effet, nous croyons que ce côté de la tripartition se situe dans ce que le chef reçoit comme musique, comme son lorsqu'il effectue ses différents gestes. Cela lui permet d'apprécier ou non ce que semblent comprendre les musiciens de sa gestique. N'oublions pas que la gestique vient du travail préalable. Cet aspect permet donc au chef de s'ajuster afin d'être le plus près possible d'un résultat réfléchi.

Niveau neutre

Le niveau neutre est, rappelons-le, le point d'ancrage. Nous prenons le chef d'orchestre comme étant le point de rencontre entre la partition (l'œuvre) et les musiciens. Par conséquent, le chef est celui sur qui les musiciens s'appuient afin de jouer ensemble et en balance.

Sémiotique de Peirce

Afin de compléter notre modèle théorique, nous nous sommes orientés vers la *semiosis ad infinitum* de Peirce expliquée par Fisette (1993). En effet, en nous concentrant sur la gestique des chefs d'orchestre, nous trouvons pertinent d'y accoler les éléments de la sémiotique de Peirce. Notons que chez Peirce, le signe est quelque chose envers lequel on attribue une signification arbitrairement particulière. L'ensemble des gestes d'un chef d'orchestre sont des « signes » ou des « représentamen » qui tiennent lieu de quelque chose de préétabli.

À la lumière des résultats, nous remarquons que les gestes issus du travail préalable doivent contenir des émotions et des significations. Tout son est basé sur un geste. C'est d'ailleurs ce que le modèle Dagenais (2011) illustre bien. De plus, notons que le processus dynamique entre les trois (3) éléments de la *semiosis ad infinitum* ressort des propos des participants. En effet, chaque son produit par un orchestre est le résultat d'un geste qui le précède. Il y a ainsi un lien direct avec le modèle proposé.

Une œuvre inachevée

Plusieurs des participants interrogés soulignent que jamais une œuvre ne sera produite exactement comme le compositeur la conçoit. Même les compositeurs abondent en ce sens. Lorsqu'un chef souligne que sa direction peut être influencée par un moment personnel vécu, sa façon de voir l'œuvre sera différente. D'autres participants indiquent également que leur façon d'interpréter une œuvre diffère d'un moment à l'autre de leur

vie. Nous pouvons tisser des liens avec la sémiotique d'Éco. Selon ce dernier, « chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée [...] » (Eco, 1965, p. 17).

Modèle théorique

À la lumière des résultats liés au modèle de base, nous en sommes arrivés à construire un modèle théorique. En effet, c'est à la suite des résultats obtenus à l'aide des entrevues que nous avons été en mesure de placer les éléments théoriques de base dans notre triangle.

La figure de la page suivante illustre donc comment nous avons placé ces différents éléments en fonction de ce qui ressort des analyses des propos des participants interviewés.

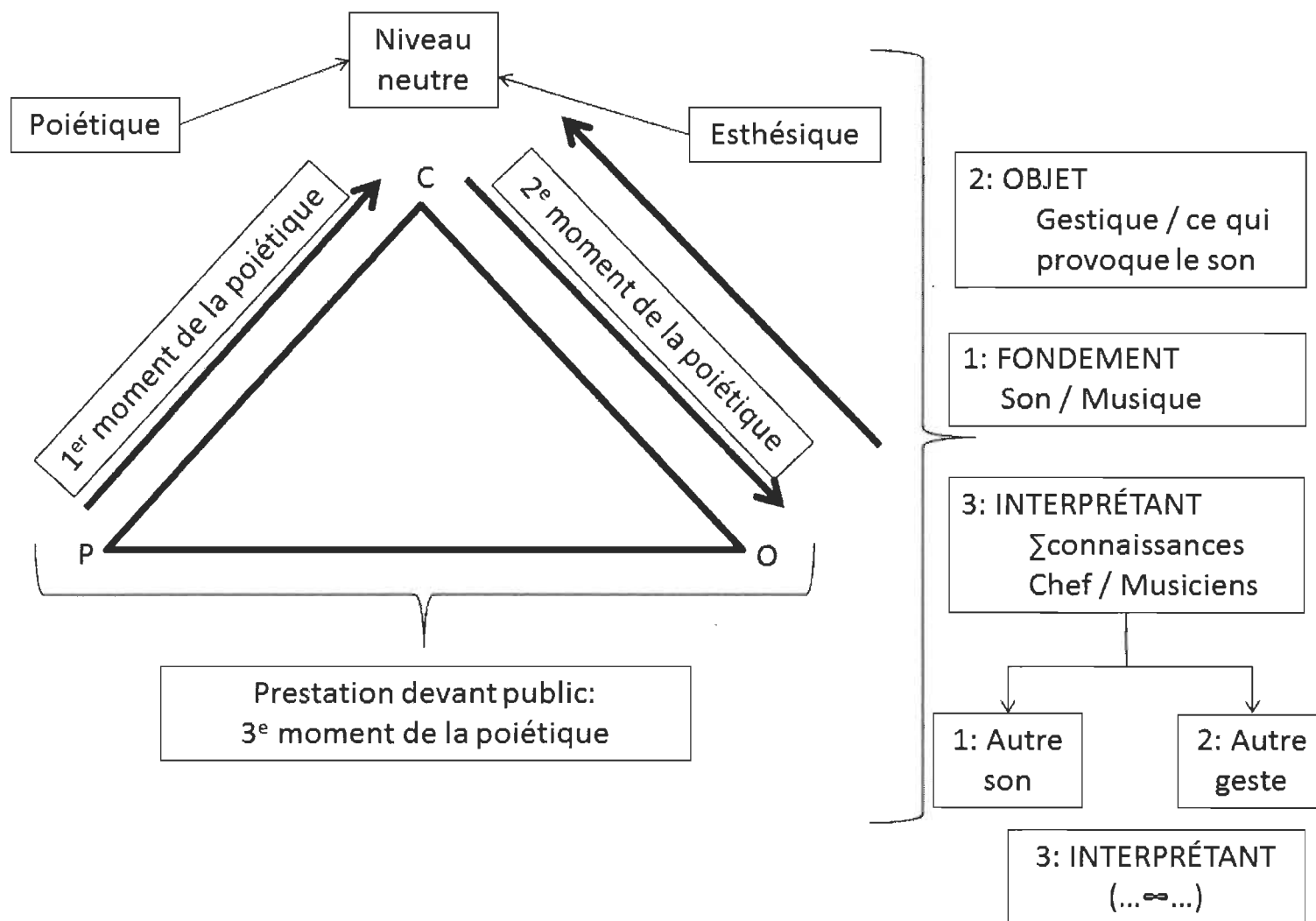


Figure 8. Éléments théoriques rattachés

Applications et opérationnalisation

Nous croyons que la présente recherche peut servir comme outil de formation chez de jeunes chefs en devenir. Plusieurs des participants rencontrés ont souligné l'importance de la communication avec leurs musiciens dans le cadre de leur travail. C'est donc un aspect non négligeable du travail de chef d'orchestre. Comme tous les chefs rencontrés ont exprimé le désir d'obtenir une copie du présent mémoire, nous osons croire que cette recherche peut s'avérer importante dans le cadre de leur travail.

De plus, peut-être que des étudiants en musique ayant l'ambition de diriger un ensemble au cours de leur carrière gagneront à prendre connaissance de la présente recherche. Ils pourront alors se rendre compte que la communication est une façon de travailler qui a son importance.

Critiques

La présente recherche comporte toutefois, quelques limites. En effet, étant donné que seule l'entrevue a été adoptée comme méthode de cueillette de données, nous devons tenir pour acquis que les réponses données par les participants reflètent leur réalité. Nous croyons, après l'analyse des résultats, qu'il aurait été intéressant d'effectuer ces entrevues avec un appui visuel des questions se rapportant sur la gestique et la communication non verbale des participants face aux musiciens. De plus, cela aurait pu être jumelé à une grille d'observation incluant des éléments définis et observables lors d'une répétition.

Compte tenu de cet aspect visuel qui nous aurait permis de corroborer les éléments de réponses aux situations réelles, nous ne pouvons pas émettre de certitude concernant la meilleure façon de travailler afin d'obtenir une communication optimale et idéale entre le chef et les musiciens.

Malgré tout, nous croyons que la présente recherche documente de façon riche le travail de chef d'orchestre quant à l'organisation de son travail et l'importance jouée par la communication dans ce travail. Nous tenons d'ailleurs à rappeler que communiquer des intentions de façon claire fait partie intégrante du métier de chef d'orchestre. Qu'être chef, c'est d'abord communiquer et que tous les participants en ont d'ailleurs témoigné. Tout cela, sans que l'auteur de ces lignes mette ces mots dans la bouche des participants.

Conclusion

En guise de conclusion, nous retiendrons que le travail effectué pourra servir à des fins de formation chez les futurs chefs. Ainsi, c'est en se basant sur ce que certains nous ont souligné lors des entrevues que nous espérons pouvoir contribuer au monde de la direction d'orchestre.

D'après nos recherches, aucune étude portant sur la communication et la relation entre un chef, ses musiciens et l'œuvre au programme n'a été effectuée. En effet, si nous prenons les éléments de la sémiologie musicale de Nattiez, les bases théoriques nous ont intéressées quant aux différents liens existant entre les quelques théories du monde de la sémiotique et de la sémiologie. Cependant, l'analyse qui y est faite s'oriente sur le texte musical (la partition). Un peu comme une analyse grammaticale d'un texte quelconque. Nous avons donc rapporté ces théories à la relation de communication d'un chef avec ses musiciens lors de l'interprétation d'une œuvre.

Aussi, ce mémoire est peut-être le point de départ de d'autres recherches au cours desquelles nous pourrions réaliser une analyse similaire, mais cette fois en étudiant les musiciens. Comment perçoivent-ils leur relation avec les chefs qu'ils côtoient ? Et qu'en est-il du charisme dont les participants nous ont parlé, mais du côté de celui qui reçoit le message ? Comment le musicien négocie-t-il sa relation avec le chef ? Ce sont là quelques-unes des questions qui émergent de notre recherche.

Notre objectif principal était de comprendre comment les chefs communiquent leurs intentions par leurs gestes. Nous croyons avoir rempli ce mandat, car notre échantillon, quoique relativement petit, est grandement diversifié par les grandes expériences des chefs rencontrés. Voilà ce qui explique, selon nous, l'importance de cette recherche pour les formateurs.

Références

- Ardley, N., Arthur, D., Chapman, H., Crisp, C., Cruden, R., Gelly, D., . . .
Sturrock, S. (1978). *Le livre de la musique*. Aylesbury: Éditions Solar.
- Arma, P.& Tiénot, Y. (Éds.). (1947). Paris: Les éditions ouvrières.
- Dagenais, J. (2011). Notes de cours *Instrumental Conducting (MUTT-315)* -
Université McGill. Montréal, Québec.
- Deldevez, É.-M.-E. (1998). *L'art du chef d'orchestre*. Paris: Les Éditions du
Cerfs.
- Eco, U. (1965). *L'oeuvre ouverte* (C. R. d. Bézieux, Trad.). Paris: Éditions du
Seuil.
- Fisette, J. (1993). *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce* (2e éd.,
www.comm.ugam.ca/~fisette). Montréal: Distribution HMH.
- Green, E. A. H.& Malko, N. (1985). *The Conductor's Score* (2e éd.). Englewood
Cliffs: Prentice-Hall Inc.
- Hunsberger, D.& Ernst, R. E. (1992). *The Art of Conducting* (2e éd.). New York:
McGraw-Hill Inc.
- Lorceay, J. (1978). *Herbert Von Karajan*. Paris: Éditions PAC.
- McElheran, B. (1989). *Conducting technique: For Beginners and Professionals*
(Revised Edition éd.). New York: Oxford University Press.
- Nattiez, J.-J. (1974). Pour une définition de la sémiologie. *Langages - Problèmes
et méthodes de la sémiologie*, 8(35), 3-14. Repéré à
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-
726x_1974_num_8_35_2262](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1974_num_8_35_2262) doi:10.3406/lgge.1974.2262
- Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union
Générale d'Édition.
- Rudolf, M. (1950). *The grammar of conducting: A Practical Study of Modern
Baton Technique*. New York: Schirmer Books.